CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
AGOSTO-SEPTIEMBRE 1977
326-327

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

326-327

Dirección, Administración y Secretaría:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUM. 326/27 (AGOSTO-SEPTIEMBRE 77)

Dibujo de cubierta: MERAYO.

Imp. FARESO - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

EN TORNO Y RECUERDO DE AZORIN

(Comentarios a unas cartas)

El día 4 de marzo de 1967, al día siguiente del entierro de Azorín en la Sacramental de San Isidro, publiqué en *ABC,* con el título de «Azorín enfermo», un artículo en el que condensé, con la urgencia que las circunstancias requerían, el cúmulo de sensaciones que atropelladamente sacudían mi espíritu ante su muerte. Allí cité, por ejemplo, lo ocurrido con unos documentos manuscritos e inéditos de Antonio Machado que me regaló, rogándome no los publicase mientras él viviera, porque en ellos no se hablaba bien de Francia, y Azorín, como comendador de la Legión de Honor, no quería que de sus archivos privados pudiera salir a la luz pública nada que pudiera ser ofensivo para un país al que tenía gratitud y cariño. Comenté la reacción que tuvo al mirar unas fotografías suyas en color que yo le entregué ampliadas, dedicando al matiz rosado de su piel y al azul del cielo de Monóvar palabras que me cautivaron. Hablé también de mis encuentros con él en la Feria del Libro de la calle de Moyano, en las librerías de viejo de la de San Bernanrdo y, sobre todo, en la de la familia Berdegué, de Cedaceros esquina a Arlabán, punto de reunión de la intelectualidad madrileña; de sus comentarios inesperados a libros en los que saciaba su curiosidad, etc.

Hoy, pasados diez años desde su muerte, me parece oportuno terciar de nuevo en el tema azoriniano. Como mi contacto con Azorín fue todo lo profundo que autoriza y exige una actividad médica humanamente realizada, quedaron en mi mente, decantados y como grabados a fuego, recuerdos imborrables de infinitos detalles de su existencia; de esos que a uno le permiten pensar que conoció bien a la persona a quien trató. Porque nada une más a dos seres que el afecto y la gratitud compartidos, sobre todo cuando a estos sentimientos se unen diálogos prolongados y complacientes sobre temas de mutua afición y di-

ferencias de edad que, por un lado, otorgan respeto a la vejez y, por el otro, disculpa generosa para la posible osadía del más joven. La resultante, en esos casos, es el cariño mutuo.

En los diez años transcurridos desde el fallecimiento de Azorín he repasado muchas veces las notas que después de las visitas fui tomando, sentado en el coche en la vecindad de su domicilio. Es lógico que con las prisas por transcribir frases o conceptos se escaparan de la memoria detalles, acaso nimios, que al cabo del tiempo hubieran podido alcanzar mayor interés. Pero no se podía evitar. Ese repaso condicionó que en diferentes ocasiones haya empezado a escribir estas líneas y que, otras tantas, quedaran interrumpidas. Hoy me he lanzado a escribir definitivamente estas cuartillas sobre algunas de las cartas que tengo de Azorín y los motivos que las ocasionaron, así como sobre las derivaciones que tuvieron. Pienso que algún matiz aislado de este trabajo pueda aportar cierta luz, por mortecina que sea, para un conocimiento de Azorín algo más completo.

Durante los últimos quince años de su vida, Azorín, espectador sereno del mundo que le rodeaba y espectador de sí mismo, mantuvo enhiesta la curiosidad por todo. Esta había sido una de sus específicas cualidades humanas, periodísticas y literarias. Por eso no puede aceptarse a ciegas y sin reservas la frase que más de una vez le fue atribuida (que, indiscutiblemente, se base en palabras por él escritas) de que la vejez consistía, desde un punto de vista mental, en una falta de curiosidad. Con tal frase, Azorín quería dar a entender que en la vejez la curiosidad carece de entusiasmo para la realización humana y de las plurales ansias por conocer.

Se ha dicho ya tanto sobre Azorín que parece pretencioso decir algo nuevo. Pero de su personalidad literaria se han obtenido deducciones ligeras o frívolas sobre su personalidad humana y sobre sus acciones sociales y políticas. Por ello no pienso sea infructuoso sacar a relucir los datos—algunos—de que dispongo.

La personalidad del ser humano es muy compleja; sólo puede llegar a conocérsela, y jamás de modo total, a través de concienzudos y sistematizados estudios psiquiátricos o psicoanalíticos. Excede de cualquier molde que pretenda adaptarse a un solo aspecto de la vida, aunque sea nada menos que la profesión de escritor ejercida a lo largo de una vida prolongada. Muchos rasgos de la personalidad, los primarios, se mantienen como un invariable telón de fondo, a partir de la juventud, durante toda la existencia; pero hay muchos otros añadidos por la experiencia vivencial y tantos recovecos íntimos, ocultos u ocultados, que las conclusiones interpretativas globales quedan siempre cortas.

Por esas razones, el estudio de la personalidad de Azorín nunca pudo

ser realizado en su integridad antropobiográfica. Naturalmente no voy a hacerlo yo, que carezco de preparación al respecto y de suficientes conocimientos del Azorín anterior a mi trato profesional y extraprofesional, y que del Azorín escritor no sé más que lo que resulta imperativo en un lector que le admiraba y en un médico que le atendía.

Tocóme, repito, en suerte vivir de cerca y casi metido en su intimidad hogareña y personal los años que precedieron a su muerte, con el objetivo técnico y humano de cuidar su salud. Desde que a petición de su gran médico de cabecera, el doctor don Manuel Izquierdo, y del profesor don Gregorio Marañón cambié con don José Martínez Ruiz las primeras palabras empecé a darme cuenta de que el mundo de Azorín no era solamente el que yo había imaginado a través de la lectura de su obra, sino un elevado número de mundos menores secretos y entrelazados. La primera mirada azul con que saludaban sus ojos, más bien pequeños, terminados en pata de gallo de arrugas finas; la piel, casi transparente, como de rosada cera; la espontánea sonrisa con un cierto matiz de mueca o cuquería; el huesudo y flojo apretón de manos finamente tembloroso, casi desasido, me impresionaban. Para mí fueron gestos de confianza expresados desde el desconsuelo de la enfermedad por quien tenía fe, una fe casi religiosa, en los médicos, que la depositaba desde ya en el recién llegado. Había sufrido el día anterior un infarto de miocardio, que el doctor Izquierdo le había tratado correctamente y con el tino pertinente a la ancianidad del enfermo. Pero, a pesar de ello, Azorín seguía teniendo dolores accesionales varias veces en el día y siempre alguno por la noche, cuya localización señalaba primorosamente. Aplicaba sobre el pecho la mano derecha abierta y extendida y puntualizaba las características de su extensión con estas escuetas palabras: «Intenso, desconsolador donde aplico la palma. Se extiende en la dirección que marcan los dedos»; y tras respirar dos o tres veces profundamente, añadió: «El dedo pulgar señala la zona hacia donde se dirige el dolor más angustioso, que me anuda la garganta —ese dedo apuntaba hacia el cuello—; los otros hacia donde el dolor se va amortiguando. El dedo central más largo tira hacia el hombro...» No cabía descripción plástica más precisa—era casi una regla mnemotécnica de semiótica—ni una matización literaria más bella de un dolor anginoso: intenso y desconsolador; angustioso; anudante de la garganta; que se amortigua...

El estilo detallista y puntillista de Azorín se ejemplificaba en aquella insuperable expresión, emanada, qué duda cabe, de una de las facetas dominantes de su técnica descriptiva: la palabra escueta, sugeridora. Azorín era en aquellos instantes una estatua yacente y sonrosada sobre unas sábanas del blancor que tantas veces había dedicado a las

casitas de su Levante y de Castilla. La transparencia de su piel en la enjuta cara, que parecía como pegada al hueso, sin tejidos intermedios; la cabeza destacaba poco de la bien planchada almohada, sólo hundida donde la cabeza reposaba casi inmóvil. Azorín descansaba siempre boca arriba, en quieto decúbito supino, con sólo la faz descubierta; todo el resto del cuerpo, brazos y manos incluidos, tapado por las sábanas. El reposo absoluto que las circunstancias clínicas requerían no le causaba incomodidad por estar habituado a descansar así. Nunca se movía más que lo indispensable, por miedo a coger frío, pues tenía la idea de que al cambiar de posición o al desplazar brazos o piernas el frío podría calarse entre las ropas de la cama. En aquella postura el embozo recortaba su faz como una careta pálida que sobresalía en la alta almohada. Solamente movió el brazo para colocar la mano derecha y explicarme la zona del pecho que le dolía. Semejaba una entre trágica y sardónica transposición de un caballero acostado con la mano en el pecho.

El resto de sus contestaciones fueron, el primer día, casi pura mímica afirmativa, negativa o dubitativa, siempre con un remusguillo sonriente de esperanza que se detectaba al contemplarle.

A las veinticuatro horas de aquella primera visita volvimos a reunirnos Marañón, Izquierdo y yo y le encontramos mejor. Desde entonces le visité con extraordinaria frecuencia, pues incluso cuando ya le habíamos dado de alta del proceso agudo me pedía que fuera a charlar con él. Un día me dijo: «Vega Díaz, ¿por qué no sustituye usted de cuando en cuando su tertulia de mesa de café por un ratito de charla con este viejo, junto a esta modesta camilla, para que hablemos de tantas cosas?» Le repliqué que yo no acudía a tertulia alguna, pero que con mucho gusto iría a verle cuantas veces quisiera al margen de la actividad profesional. ¡Me honraba tanto su oferta! Llegó a decirme un poco irónicamente...: «Aunque usted me cobre sus estancias como visitas médicas.» Contestéle que yo nunca le podría cobrar ni un céntimo, que el mejor pago era la amistad de quien era uno de los núcleos de mis admiraciones y que no me volviera a tocar el tema, porque de ello ya no había más que hablar. Su elegancia espiritual fue tanta que nunca más insistió. Yo sí insistí en visitarle.

En la tercera o cuarta visita que le hice le pregunté cómo había pasado la noche última, y con un ligerísimo movimiento afirmativo del cráneo y en voz muy tenue dijo: «Grata. Distensión feliz. Hay poca distancia entre el dolor y la felicidad. La felicidad es el olvido del sufrimiento. Todo es relativo.» Y cuando, después de hablar otras muchas cosas ajenas a su mal, me levanté de la silla para irme, incidió sobre el asunto: «Todo es relativo. El bienestar, el malestar. La ignorancia, la sabiduría. La felicidad, la desgracia. Desgracia es perder la

gracia.» (Todo lo transcrito procede de notas que conservo, tomadas en cuantas visitas le hice.)

Mantuve en el curso de tres años muchas y muy largas conversaciones con él, sentados ambos junto a su mesa camilla casi adosada a la chimenea, sobre la que tenía un retrato de Unamuno enmarcado. Casi a diario cambiaba el libro que tenía entre manos. Durante varios meses se alternaban obras de Marcel Proust. Le gustaba escuchar, aunque el dialogante fuera tan modesto como yo. ¿Qué pensaría en sus más íntimos adentros de lo que los demás decíamos? De cuando en cuando levantaba la mano derecha solamente, con el dedo índice apuntando hacia arriba, como haciendo unas afirmaciones rotundas y hacía comentarios simples, sencillos, que parecían meramente intuitivos si el interlocutor no conociera al personaje; no traducían intuiciones elementales, sino pensamientos fácilmente explicables con las frases que ulteriormente completaban su oración. Recuerdo detalladamente dos conversaciones, de fechas muy separadas en el tiempo. En una de ellas hablamos de Miguel Servet con motivo de un trabajo que yo había publicado y de un libro que estaba preparando y que después renuncié a editar. Decíale yo algo referente a la situación de Servet en el tiempo en que vivió, y otra vez, dedo en alto, pronunció estas palabras: «Servet fue un abanderado del Renacimiento. Un banderín de enganche al que no se enganchó nadie. ¿Qué habría pasado si no le hubiera quemado Calvino? ¿Adónde habría llegado?»

Había leído del comienzo al fin el artículo mío que le entregara un día antes, e hizo sobre Servet muchos más comentarios. «Servet escribió de muchos temas, sin ahondar más que en uno: su propia teología. Pero la hoguera le calló.» A continuación insistió: «Servet no tuvo seguidores. En asuntos importantes—el sentimiento religioso, entonces y siempre, es importante para el hombre—el que no tiene seguidores se pierde; el que tiene amigos sigue adelante, triunfe o no. Calvino, en Ginebra, estaba amparado por admiradores. Servet, rodeado de enemigos.»

Me sorprendió su gran conocimiento de Servet. Efectivamente, Servet se salvó donde tuvo amigos, como en Vienne, que le salvaron de la condena inquisitorial; en la Ginebra calvinista, no, porque allí el que tenía amigos era Calvino.

Me llamó la atención el enorme sentido y la gran perspicacia con que Azorín comprendía la vida y la obra de Servet. Solamente quien, como él, sabía tanto y tan alquitaradamente de los clásicos españoles y franceses, podía entender tan sagazmente los tiempos en que Servet vivió.

El día siguiente vi sobre una mesa el libro en que Pompeyo Ge-

ner noveló la vida de Servet, y de los labios de Azorín, sólo muy escasamente entreabiertos, salió esta frase: «Novelar una vida que no se conoce es traicionar al personaje. Lo que Gener hace en este libro es un atentado. Podría hacerse una novela, incluso una obra teatral, sobre Santa Teresa, porque dejó muchos testimonios.» Y terminó diciendo: «El interés que usted me despertó sobre Servet me hizo buscar este libro. Después de verlo lo he tirado a un lado. Me hubiera gustado escribir sobre Servet. Ya es tarde.»

Cuando al hablar con Azorín surgía algún tema de su afición, nunca omitía su experimentado comentario. Aparentemente superficial, pero pleno de sentido, de intención tajante. Cierto día le conté lo que a mí me había sucedido con don Miguel de Unamuno, que he relatado en otro lugar, y riendo lo disculpó con afecto: «Unamuno era un hombre excepcional. Sus actos tenían que serlo. Era insobornable.» Otra vez le hice inconscientemente una pregunta intolerable, de esas que sólo pueden hacerse con una inconcebible frivolidad. «Don José—le dije—, a lo largo de los años de lector empedernido, ¿qué novelista le ha producido impresión de más completo?» Y sin dudarlo un ápice me respondió en el acto y a secas: «Proust. Lo leo a diario. Aprendo mucho de la vida con Proust.»

* * *

Crucé con Azorín bastante correspondencia; mejor dicho, la recibí de él en proporciones mucho mayores. Es tradicionalmente conocida la brevedad de las cartas de Azorín. En ello se distinguía de la mayoría de los miembros de la generación del noventa y ocho, hecha excepción de Baroja, que fue también conciso en sus misivas. Por lo que le oí decir, Azorín tenía la idea de que la carta era uno de los medios literarios más adecuados para el intimismo y, por esa razón, más peligrosos. Hablándome de Unamuno decía que éste se desbordaba escribiendo, que escribía a borbotones, porque transcribía en las cartas sus ideas, sus pensamientos, sus sueños, todo cuanto le venía a la imaginación en el momento de escribir. Y a pesar de que Unamuno era para Azorín la máxima representación de la intelectualidad hispánica, más de una vez le oí decir: «Pero las cosas se pueden decir en pocas palabras. Es lo que hace el poeta: escribir vocablos con eco.» Redactar cartas, según él, exigía brevedad. «Decir poco, sugerir más.» «Se han escrito cartas góticas, barrocas, clásicas, modernistas. Eso es hacer literatura. En una carta hay que dar el detalle nimio que lo diga todo.» Y así eran sus cartas: breves y cortas. Dos conceptos diferentes, decía, el de breve-

dad y el de limitar la extensión. Exponer en un dato todo lo que se desea dar a entender.

Azorín, como Marañón, era parco en la extensión de su correspondencia privada, pero nunca dejó de contestar una carta que lo mereciera (lo merece toda carta con la que no se haya recibido una ofensa) y nunca dejó de expresar por escrito su gratitud, por insignificante que fuera el motivo para ésta. Lo mismo si el destinatario le era conocido que si le resultaba ignorado. Un día, comentando con él la rapidez con que me puso unas líneas de respuesta a una simple tarjeta postal que desde el París de sus memorias yo le pusiera, me dijo: «Un simple recuerdo, por ínfimo que sea, merece gratitud.» Y París le recordaba muchas cosas. Se enteró cierto día de que en una tertulia de café de Oviedo habían hablado de él bien y mal, y pocos minutos después de enterarse ponía unas líneas a uno de los tertulianos, donde sólo decía: «Mil gracias. Soy de todos. Cordialmente. Azorín.»

Azorín había educado su mente a recordar las lecturas. Era frecuente oírle repetir frases completas de autores que había leído una vez solamente y acaso en su juventud. Y cuantas veces se le pedían aclaraciones al respecto las proporcionaba con creces. Con diligencia, con prisa, como si un deber ineludible le obligara a no retardar la confirmación de aquello que pudiera ponerse en duda. He sido testigo directo y a veces casual de tales actitudes.

* * *

Conservo de Azorín treinta y dos cartas. Casi todas concisas, con texto casi telegráfico y manuscrito. Algunas algo más largas, pero sin exceder jamás de una cara de cuartilla. Sirven para demostrar que seguía manteniendo el espíritu en olor de escepticismo por los años 1963 y 1965, aunque escribiera garabateando.

A continuación voy a comentar un limitado número de ellas, útiles para dejar constancia de las cosas que escribía, con noventa años, a uno de sus médicos. A pesar de la flaqueza de su salud, de su exterior senectud somática, de unos viejos y molestos padecimientos digestivos (que al final le ocuparan), a pesar de la limitación que por encima de sus deseos le imponía la inferioridad física, Azorín siguió siendo el mismo hasta pocas horas antes de su muerte, porque conservaba casi íntegras sus capacidades de inteligencia, de sentido social y de educaciones sentimental y cívica.

Un día del mes de diciembre de 1963 le envié por mi secretaria, que habitaba cerca de donde él residía, los electrocardiogramas que en

aquellas fechas le había practicado; serían las doce y media del día. A las cuatro de la tarde ya obraba en mi poder su primera carta, que reza así:

> «Madrid, 3 de diciembre de 1963.
>
> *Querido y gran doctor Vega Díaz:* muchas gracias por los admirables electrocardiogramas y por su solicitud afectuosa. El dolor ha desaparecido: queda el cúmulo de recuerdos de quien ha vivido tan larga vida. La memoria es el consuelo y el desconsuelo de los viejos. La Naturaleza juega con nosotros, los débiles y los fuertes.
>
> Su admirador y amigo,
>
> AZORÍN.»

Brevemente dice que ya no tiene dolor somático. Pero añade aparte unas palabras en las que parece querer decir que durante las horas del dolor corporal los otros recuerdos hubieran sido borrados por el sufrimiento para reaparecer al quitarse aquél; como si, desaparecido el dolor, los recuerdos vinieran a llenar su nuevo remanso vital. E incluso sugieren que pudiera atribuir su enfermar doloroso a los recuerdos de la vida vivida o a las agresiones de ésta sobre su corazón. Porque Azorín, desde el primer momento de su enfermedad estuvo convencido de que tenía un infarto, y que éste era debido tanto a la vejez como a la sumación de penas y preocupaciones. Y añade esta maravillosa frase sentencial: «La memoria es el consuelo y el desconsuelo de los viejos.»; en cuyas palabras vuelca como pros y contras de la vejez: el consuelo y el desconsuelo del memorizar, hermosa traducción del vivenciar. Y termina la reducida carta con otra frase en la que relativiza todo lo vital: «La naturaleza juega con nosotros, los débiles y los fuertes.» No necesitaba decir más; en las tres oraciones de esa carta está contenido el espíritu azoriniano. Ni una palabra más era necesaria.

* * *

En enero de 1965 me atreví a pedirle una fotografía dedicada. Hasta entonces no la había pretendido porque me parecía indecoroso molestarle con tal osadía. Confieso que, en este sentido, siempre fui un tímido mayúsculo. Nunca pude vencer esta timidez. Valga este ejemplo: en 1933, durante el curso inaugural de la Universidad Internacional de Verano de Santander, creada por don Fernando de los Ríos, en cuyo curso estuve matriculado, dediqué parte de mi tiempo a hacer fotografías de las extraordinarias personalidades intelectuales que honraron el palacio de la Magdalena. Ni uno solo de los profesores invitados se salvó de mi máquina fotográfica o de la de Luis Recaséns Siches, que simultaneó sus condiciones de fotógrafo con su curso de filosofía del

derecho. Pues bien, a ninguno me atreví a pedirle dedicatorias ni siquiera cuando, pasado el tiempo, tuve ocasión de tratar a fondo a algunos de ellos. A don José Ortega y Gasset, un mes antes de su muerte, le mostré en mi consulta las fotografías hechas entonces, y aunque en mi consciencia tenía la seguridad de que no me lo hubiera negado, me faltó valor para pedirle que me dedicara una de ellas.

Eso explica mi tardanza en pedirle a Azorín que me dedicara una fotografía suya. No debo silenciar que también contribuyó a que no se la pidiera el temor a que pudiera interpretar mi solicitud como una confesión de aprovechamiento ante un final catastrófico de su enfermedad. Algo así como si le dijera: «Don José..., dedíqueme usted una fotografía ahora... que todavía está a tiempo...»

El hecho fue que a mediados de enero de 1965, encontrándose Azorín ya fuera de peligro y sin profundo estado de mal, un día le dije que me gustaría tener una fotografía suya con su firma.

En aquella ocasión conversamos, además, de un asunto bastante pueril, aunque socialmente interesante: de qué sería mejor, si ser un gran hombre o un vulgar término medio. El diálogo tuvo lugar hacia las siete de la tarde, poco antes de su habitual hora de encamarse. Nada más salir yo de su casa, sin moverse de la mesa-camilla en que pasaba la mayoría de sus horas, pidió bolígrafo y papel y me puso la carta siguiente:

«Madrid, 17 de enero de 1965.

Querido Dr. Vega Díaz: irá el retrato; la demora no es mía. Y en el entretanto, una pregunta. Si usted, que es Vega, hubiera vivido en el tiempo de las Comunidades de Castilla, ¿por qué Vega se habría decidido, por Garcilaso de la Vega o por su hermano Pedro Laso de la Vega? Hay para pensarlo.

Abrazo cordial.

AZORÍN.»

La conversación anterior le habría estado hurgando. Pero lo extraño, a no ser que lo hablado hubiera influido sobre él, no era que buscase la coincidencia de las Comunidades de Castilla para establecer esa duda, sino que Azorín, que tan bellos capítulos de su obra había dedicado a Garcilaso dijera en pleno estado confusional que antes de decidir entre los extrañamente hermanados, habría que pensar qué sería mejor, si ser gran poeta o rebelde comunero.

¿Significaba esa duda que, en aquellas fechas, Azorín estuviera atravesando una fase de escepticismo y decepción sobre la calidad de los valores humanos de los grandes hombres? ¿Acaso que en los tiempos de las Comunidades viera Azorín matices de distinta autenticidad en

el quehacer de las gentes? ¿Y por qué su pensamiento se fue hacia Garcilaso si de él ni siquiera había sido mencionado el nombre en la conversación vespertina?

Varias veces durante el mes de marzo de 1965 le había yo hablado de un tema que me preocupaba: el por qué en las relaciones entre los hombres y en todas las lenguas antiguas y modernas se había dado al corazón carácter simbólico y con más motivo cuanto más vulgar fuera el habla de las gentes. Azorín me reprodujo mentalmente frases enteras de los clásicos españoles, que yo anoté, confirmando que se maneja el vocablo en cuestión con muy diferentes intenciones. Anoté las frases con cuidado, ante sus ojos, no sólo por la información que me proporcionaba, sino con la intención de comprobarlas después, ya que él mismo me decía la fuente y, en alguna ocasión, hasta la página de la edición a que se refería. Siempre comprobé la veracidad y la exactitud en el recuerdo. Pero el 21 de marzo le hablé una mañana de un capítulo sobre el tema en un libro de María Zambrano, y a media tarde me llegó otra cuartilla, ésta sin membrete, que reproduzco:

«Madrid, 22 marzo 1965.

Querido Dr. Vega Díaz: hay personas que si se les dice—en sentido figurado—que no tienen corazón, se agravan. ¿Y si se les dice—en sentido recto—que tienen malo el corazón? ¿Podemos comparar lo figurado y lo recto? Debo decir equiparar.

Siempre queriéndole,

AZORÍN.

¡Qué letra!»

¿Qué estuvo Azorín rumiando en sus pensamientos para ponerme ese ejemplo? Comparar lo figurado y lo recto es la base del simbolismo. Equipararlo es el fundamento de lo poético, con esas líneas Azorín me permitía descubrir el modo técnico de su creación literaria: el juego con que manejaba lo simbólico en las materias que exponía, dejándolas al lector como sugestiones, y hacía labor poética cuando en su prosa equiparaba lo recto y lo figurado. Al final, y a manera de postdata, escribe lamentándose de los garabatos a que el temblor le obligaba: «¡Qué letra!»

Meses más tarde, en septiembre del mismo año, le mostré y presté un número del *Figaro Litteraire* en que venían unas consideraciones sobre un libro de Jean Rostand. Lo leyó en cuarenta y ocho horas, devolviéndomelo en mano con algunas notas ilegibles puestas a lápiz en las márgenes de algunas hojas. Esto sería a media tarde. Pero al día siguiente me llegaba por correo esta carta:

«Madrid, 22 septiembre 1965.

Querido Dr. Vega-Díaz: muchísimas gracias por su interés.
Le envío lo que he dicho de Jean Rostand en la revista *Feria de Albacete*. También he dicho algo en la Televisión. No sé cuándo lo darán. No deje de la mano el caso de Rostand.
Abrazo cordialísimo,

AZORÍN.»

A Azorín le interesaban mucho las excursiones imaginarias por los vericuetos novedosos de la biología, y más de una vez me dijo que los biólogos acabarían por descubrir el modo fisiológico de alargar la vida en estado óptimo, que era algo muy distinto de lo que solíamos hacer los médicos: prolongar dolorosamente el tránsito a la muerte. Reiterativamente me insistía en que a la vejez, y se refería a la suya, había que dejarla sin agredirla. *«Ustedes, los médicos, lograrán un día retrasar el arribo de la vejez, esta fase en que los hombres sabemos que la enfermedad que nos venga será ya la última.»* Jean Rostand, a su decir, se interesaba mucho por eso.

En diciembre de aquel año 1965 me sometí a una importante intervención quirúrgica en la columna vertebral. Diariamente, mañana y tarde, llamaban en su nombre, primero a mi casa y después al sanatorio, para preguntar cómo estaba; yo mismo desde la clínica hablé varias veces con su esposa y con su cuñada enviéndole mis afectos. Tuvo un día la mala suerte de que, coincidiendo con un minúsculo conflicto familiar, tras el cual me vi abandonado, alguien del sanatorio le dio noticias imprecisas y excesivamente secas. Digo lo de mala suerte porque ese día algún familiar suyo marcó los números en la llamada, pero la pregunta oral fue hecha por él mismo. Por la tarde, dos o tres horas después, me llevaron en mano la carta fecha 15 de enero. Algo debió haber sospechado cuando rogó me la llevaran a la misma habitación y me la entregaran personalmente. Dice:

«Madrid, 15 enero 1966.

Querido Dr. Vega Díaz: me dicen que usted entra en la última fase de su curación. Lo celebro infinito. En el *ex-libris* que usted usa figura una frase de Santa Teresa. Vivió la Santa de 1515 a 1582. Estuvo siempre enferma. El Dr. Izquierdo ha hecho el diagnóstico de su terrible mal. Léalo Ud. y se consolará un poquito. La misma Santa, a veces, hacía sus remedios. Por ejemplo: "unos sahumerios con erbatum y culantro y cáscaras de huevo y un poco de aceite y poquito romero y un poco de alhucema (espliego), estando en la cama" (1576). Comente usted esto con la enfermera, con los colegas que le asisten.
Siempre queriéndole,

AZORÍN.»

El recuerdo de Santa Teresa, una vez más en su vida. Y el consejo del carmelitano remedio, por lo menos para que lo comentara con la enfermera, a la que quería mucho, y «con los colegas que le asisten». El texto de la Santa es exacto. Dos meses más tarde, al comentarle yo la exactitud con que él lo había recordado, me confió que en aquella ocasión lo cogió de las obras de la Santa.

Justamente un mes más tarde, y todavía inmovilizado por el posoperatorio, le envíe una hoja de *Le Figaro* en que aparecía otro comentario sobre Jean Rostand en la seguridad de que había de interesarle. Su respuesta, al día siguiente, fue:

> «Madrid, 14 febrero de 1966.
>
> Mi querido Dr. Vega-Díaz: muchas gracias por la hoja de *Le Figaro.* Hoy lo más importante del mundo son los descubrimientos de la Biología. Santa Teresa, para atajar las objeciones que pudieran hacerle (Morel Fatio las insinúa) dice con frase que se ha hecho famosa: "Yo no sé lo que son los Asirios". Somos muchos los que no sabemos lo que son los Asirios. No lo saben tampoco los mismos biólogos. ¿Tendremos que refugiarnos en el agnosticismo de Spencer? Spencer a estas alturas.
>
> Su admirador,
>
> AZORÍN.»

De decir que «lo más importante del mundo son los descubrimientos de la Biología» salta bruscamente a Santa Teresa, mencionando las insinuaciones de Moral Fatio, para decir «somos muchos los que no sabemos lo que son los asirios. No lo saben tampoco los biólogos...». Su carta me hizo buscar en los libros de «Concordancias» de Santa Teresa y por ninguna parte aparecía el vocablo asirios... Llegué a dudar si no se habría equivocado y pedí asesoramiento a las madres carmelitas descalzas de La Aldehuela, rincón para mí muy querido, donde se cocía la santidad de la madre Maravillas de Jesús, representante indiscutible de la verdadera madre teresiana, como escribí en otro lugar. La madre Carmen de la Cruz, cuya competencia era indiscutible, no me lo pudo aclarar, como tampoco lo hizo el padre O. Steggink, gran investigador de la Santa, a quien por entonces consulté. La palabra asirios no aparece en las concordancias del padre Silverio ni en las de Fray Luis de San José. Recurrí al mismo Azorín, quien, después de decirme que al día siguiente aclararía el dato, me escribió:

> «Madrid, 19 febrero 1966.
>
> Mi querido Dr. Vega Díaz: en la carta de Santa Teresa a la priora de Sevilla, desde Avila, en 28 de marzo de 1578, se dice: "Bueno es eso de Elías; mas como no soy yo tan letrera como ella, no sé qué son los asirios".

P. E. N. CLUB.

Querido Dr. Vega-Díaz:
acepte usted estos papeles.
22 agosto 60. Alvarez Azorín

Azorín

Madrid 3 diciembre de 1963

Querido y gran doctor Vega Díaz:
muchas gracias por los admirables cardiogramas y por su solicitud afectuosa. El dolor ha desaparecido; queda el cúmulo de recuerdos de quien ha vivido tan larga vida. La memoria es el consuelo y el desconsuelo de los viejos. La Naturaleza juega con nosotros, los débiles y los fuertes.

Su admirador y amigo,

Azorín

Azorín

Madrid 17 enero 1965

Querido Dr. Vega Díaz: irá el retrato; la demora no es mía. Y en el entretanto, una pregunta. Si usted, que es Vega, también viviera en el tiempo de las Comunidades de Castilla, ¿porque Vega se habría decidido, por Garcilaso de la Vega o por su hermano Pedro Laso de la Vega? Hay para pensarlo.

Abrazo cordial.

Azorín

Madrid 22 marzo 1965

Querido Dr. Vega Díaz: hay personas que si se les dice —en sentido figurado— que *no tienen corazón*, se agravian. ¿Y si se les dice —en sentido recto— que *tienen malo el corazón*? ¿Podemos comparar lo *figurado* y lo *recto*? Debo decir *es para pensar*.

Siempre queriéndole

¡Qué letra!

Azorín

Madrid 22 septiembre 1965

Querido Sr. Vega-Díaz: muchísimas gracias por su carta.

Le envío lo que he dicho de Jean Rostand en la revista *Feria* de Albacete. También he dicho algo en la *Televisión*. No sé cuándo lo darán. No llegó a la mano el caso de Rostand.

Abrazos cordialísimos,

Azorín

Azorín

Madrid 15 enero de 1966.

querido Dr. Vega-Díaz: me dicen que us-
ted entra en la última fase de su curación. Lo
celebro infinito. En el 4 libro que usted usa figura una
frase de Santa Teresa. Vivió la Santa de 1515 a 1582.
Estuvo siempre enferma. El Dr. Izquierdo ha hecho el diagnóstico
de su terrible mal. Lea usted y se complacerá un poquito.
La misma Santa, a veces, hace sus remedios. Por
ejemplo: «unos sahumerios con culantro y culantrillo
y cáscaras de huevo, y un poco de aceite, y poquito
romero, y un poco de alhucema (espliego), estando
en la cama.» (1576). Comente usted esto con sus
enfermeras, con sus colegas que le asisten.

Siempre querido,

Azorín.

Azorín

Madrid 14 febrero de 1966

Mi querido Dr. Vega-Díaz: muchas gracias por la hoja de Le *Figaro*. Hoy lo más importante del mundo son los descubrimientos de la Psicología. Santa Teresa, para atajar las objeciones que pudieran hacerle (Morel-Fatio las mismas) dice una frase que se ha hecho famosa: «Yo no sé lo que son los Arrobos». Somos muchos los que no sabemos lo que son los Arrobos. No lo saben tampoco los mismos biólogos. ¿Tendremos que refugiarnos en el agnosticismo de Spencer? Spencer está olvidado.

Su admirador,

Azorín

Azorín

Madrid 19 febrero 1966

Mi querido Dr. Vega-Díaz: en la carta de Santa Teresa a la priora de Sevilla, desde Ávila, en 28 de marzo de 1578, se dice: «Bueno es eso de Elías; mas como no soy yo tan letrada como ella, no sé qué son los alivios».

El autor de las Guardamangas confiesa que ha tenido que alterar sus textos; ha ampliado algunos de sus alivios.

Saludándole,

Azorín

Azorín

Madrid 6 agosto de 1966.

Querido y admirado Dr. Vega-Díaz: después de leer —releyendo— el libro de [illegible] Arbó, hay que leer, para no perder el juicio, el libro de Paul Groussac sobre los cervantistas. Desgraciadamente ese libro está agotado. Supla usted su lectura con algunas páginas de Voltaire. Hemos estado, con Arbó, al borde del abismo. ¿Nos llevarían a una casa de locos?

Su admirador, Azorín

Azorín

Madrid 28 septiembre de 1966

Mi querido Dr. Vega-Díaz: muchas gracias por los magníficos retratos. ¡Cuánta luz! ¡Cuánto color! En contraste con tanta luz, le envío a usted el apreciable universitario del fundador del franciscanismo. Ya sabe usted que el franciscanismo tiene un lenguaje libre, rotundo.

Su admirador

~~[illegible]~~ Azorín

Azorín

Madrid 7 diciembre de 1966

Querido Dr. Vega-Díaz: muchísimas gracias por la bufanda. Es maravillosa como la India que Colón creyó descubrir.

Siempre querido

Azorín

Azorín

Madrid 27 diciembre 1966.

Mi querido Dr. Vega Díaz: Sí, hay que escribir. Yo quisiera escribir un libro titulado La lejanía de los maestros. Los maestros cuanto más lejanos son más escuchados; los aureola el tiempo. Marco Aurelio nos dice que no nos extrañemos de nada; esto es tolerancia. Job nos enseña la paciencia. Tolerancia y paciencia ¡qué grandes cosas! Y en todo, los tiempos, incansablemente. Y aun en el seno de los hogares, de las familias.

Siempre queridamente,

Azorín

Hay que escribir a máquina ¡Ay!

El autor de las concordancias confiesa que ha tenido que alterar los textos; he comprobado algunas de esas alteraciones.

Su admirador,

AZORÍN.»

Los diccionarios dicen que los asirios son los naturales de Asiria o Siria. ¿A cuenta de qué venía que Azorín reprodujera la frase de Santa Teresa, que no debía haberse hecho tan famosa cuando no la citaban en las corcondancias (ni siquiera citan esta carta los padres Efrén de la Madre de Dios y Steggink) y que agregara «somos muchos los que no sabemos lo que son los asirios» y lo de «no lo saben tampoco los biólogos»? Además, ¿por qué echó mano de esa frase de la Santa? Solamente porque la tenía a mano? Entonces, ¿por qué citar a Morel Fatio? Pero siguen los interrogantes: ¿qué tienen que ver lo que Azorín llama el agnosticismo de Spencer y lo de «a estas alturas» con la cita de Santa Teresa y con la biología de Jean Rostand? Tengo la impresión de que todo ello pone en evidencia un confusionismo mental en el Azorín senil de sus noventa años, que quería mostrárseme erudito citador y cariñoso paciente.

Mediado estaba el verano de 1966. Se desarrollaba con todo ardor la polémica Américo Castro-Sánchez Albornoz y apareció en Francia un libro casi escandaloso de Domique Aubier, *Don Quijotte, prophéte d'Israel,* que logré me enviaran para regalárselo a Azorín; así lo hice, y el 6 de agosto, Azorín me escribía:

«Madrid, 6 agosto de 1966.

Querido y admirado Dr. Vega Díaz: después de leer—saltando—el libro de la Sra. Aubier, hay que leer, para no perder el juicio, el libro de Paul Grousse sobre los cervantistas. Desgraciadamente ese libro está agotado. Suplamos su lectura con algunas páginas de Voltaire. Hemos estado con Aubier al borde del abismo. ¿Nos llevarán a una casa de locos?

Su admirador,

AZORÍN.»

Otra carta interesante. ¿Por qué suplir la lectura de los cervantistas con algunas páginas de Voltaire?; su asombro se aprecia en la frase de colocarnos al borde del abismo y en lo de llevarnos a una casa de locos. Azorín casi no disentía, en general, de la tesis de Américo Castro, pero el libro de D. Aubier le causó hasta daño. La tesis le parecía inconcebiblemente distorsionada y no exageraba en su anuncio de locura pública.

Fui a verle para hablar sobre ese tema, pues no sólo quería conocer personalmente su punto de vista, sino, muy especialmente, darme cuen-

ta de si aquella reacción ante aquel libro estimulante ponía en evidencia una mejoría mental con el tratamiento que estaba haciendo. Lo hice dos o tres días consecutivos, sin poder alcanzar conclusiones favorables.

En otra ocasión le hice fotografías en color; unas junto a su mesa-camilla, otras en el balcón, con su esposa, con la enfermera y conmigo; una sentado en la silla con el bombín puesto y las manos apoyadas en el bastón (esta última me la perdieron). Le entusiasmaron y su actitud ante ellas reverdeció sus descripciones literarias. He aquí la carta que me dirigió al día siguiente de haberlas recibido:

> «Madrid, 28 septiembre de 1966.
>
> Mi querido Dr. Vega-Díaz: muchas gracias por los magníficos retratos. ¡Cuánta luz! ¡Cuánto color! En contraste con tanta luz, le envío a usted el expediente universitario del fundador del krausismo. Ya sabe usted que el krausismo tiene un lenguaje lóbrego, recóndito.
>
> Su admirador,
>
> AZORÍN.
>
> Julia.»

La firmaba también su esposa. Eso del lenguaje lóbrego y recóndito de los krausistas, en contraste con la luz excesiva y el color vivo de las fotografías, es digno de señalar. Lo que me regalaba era el folleto impreso con todo el expediente universitario de don Julián Sanz del Río después de su readmisión en la Universidad de Madrid y una copia entera del original a mano, que no sé de dónde procedería. El librito está lleno de anotaciones en lápiz color rojo, de las que se puede deducir que sus artículos sobre Sanz del Río y el krausismo español tenían firmes datos bibliográficos.

A primeros de diciembre de 1966 le envié un regalo navideño: una bufandita de lana de Cachemira para que se abrigara el cuello los días fríos, que ya estaban cayendo. Llególe por la mañana, y a las cinco de la tarde—lo tengo anotado en el sobre—estaba ya en mi poder esta respuesta:

> «Madrid, 7 diciembre de 1966.
>
> Querido Dr. Vega-Díaz: muchísimas gracias por la bufanda. Es maravillosa como la India que Colón creyó descubrir.
>
> Siempre queriéndole,
>
> AZORÍN.»

La salida de Azorín fue curiosa: maravillosa la India que Colón soñara encontrar...

Setenta días antes de su muerte me llegó su carta última. La tarde antes me había yo refugiado en su casa para buscar en Azorín com-

prensión para muchas angustias de mi vida privada y solicitar su consejo. Más de tres horas estuve con él. Empecé haciéndole tangencialmente algunas menciones de mi dolor espiritual, que traslucía la frustración en que desde muchos años yo me veía inmerso y que aplastaba todos mis intentos de trabajar con normalidad y de escribir muchas cosas que proyectara; porque todos mis actos se venían interpretando mal por quienes más razones tenían para conocerme y comprenderme. Mis intentos se estrellaban siempre en un muro de estulticia lleno de espinas hirientes. Confeséle que aquello venía ocurriendo desde hacía más de veinticinco años, pero que ya había llegado al punto del estallido. Cada vez que yo interrumpía mi relato, Azorín intercalaba una orden: «Cuente.» «Siga.» «Desahogue.» Tengo anotado que cuando creí haber terminado me dijo: «Usted es un maestro; aprenda su propia lección.» Y al interrogarle con la mirada, añadió: «Primero tolerar. Después olvidar. Más tarde recordar, ya con experiencia.» Al darme cuenta de que le estaba dejando realmente apenado, quise animarle haciéndole creer que con sus palabras había logrado un triunfo rejuvenecedor (muchas veces le había oído decir que ser viejo era la incapacidad de triunfar y que la vejez se va acercando a medida que el hombre se da cuenta de que los triunfos le escasean). Y hacia las ocho de la noche me fui para mi casa, compungido por no haberle sabido evitar una tristeza. Pero a las nueve y media me llegaba el monumento de carta que a continuación reproduzco:

> «Madrid, 27 diciembre 1966.
>
> Mi querido Dr. Vega Díaz: sí, hay que escribir. Yo quisiera escribir un libro titulado *La lejanía de los maestros*. Los maestros cuanto más lejanos son más escuchados; los aureola el tiempo. Marco Aurelio nos dice que no nos extrañemos de nada; esto es tolerancia. Job nos enseña la paciencia. Tolerancia y paciencia, ¡qué grandes cosas! Y en todos los tiempos, inactualmente. Y aun en el seno de los hogares, de las familias.
>
> Siempre queriéndole,
>
> AZORÍN.
>
> Hay que escribir a máquina.»

Azorín todo lo veía ya en la lejanía. Con insistencia me había aconsejado que pusiera unos gemelos del revés ante los ojos de la conciencia. Me lo había repetido dos o tres veces en la conversación de aquella tarde. Y al escribirme me citaba los magisterios de Marco Aurelio y de Job, como normas eternas, inactuales, para vivir sin que los dolores pulvericen el alma.

Su postdata, parecida a la otra carta de 1965, cuando con ironía decía « ¡Qué letra! », echa ahora de menos la máquina de escribir. Ese

deseo de escribir que no podía ya realizar se lo había insinuado machaconadamente yo para que no se abandonara en el ostracismo de una senilización que en él era consciente. Le había instado a que escribiera, aunque sólo fuesen una o dos cuartillas o, mejor aún, folios por día. Invariablemente me contestaba que su decisión de no hacerlo más era irrevocable, pues siempre había escrito a máquina y últimamente no atinaba con las letras y las ideas se le iban, según decía, al saltar de una a otra tecla. Y sin máquina no podía hacerlo. No obstante, su carta empezaba diciendo: «Sí, hay que escribir.» Y yo pensé que no se refería a él, sino a mí. Y me quedó la gana de preguntarle quiénes eran los maestros que él veía en lejanía, aunque quizá no fuera difícil suponerlos. Creo que Azorín no hacía alusión a los maestros de la historia de la literatura, sino a las personas que sobre él hubieran ejercido impacto humano y marcado las líneas de su existencial vivir a lo largo de noventa años. ¡Qué interesante habría sido conocer la enumeración concreta y elegida de sus nombres y las razones en que Azorín fundamentaba la consideración de maestros que a cada cual otorgaba tras su meditación de tantos años. Los que trabajaron y escribieron sobre Azorín han citado muchas de esas influencias, que son harto conocidas—por lo menos hay coincidencias en algunas de ellas—, pero su descripción y las consideraciones al respecto habrían de ser más iluminadoras.

* * *

No debo terminar este pequeño trabajo sin hacer mención de un dato referente a una enfermedad crónica que padecía Azorín; lo anuncié al comienzo. Sería—y es—un secreto profesional al que no debería dar publicidad, puesto que a través de toda su larga vida lo mantuvo en absoluta reserva. Tanta fue ésta que incluso a mí, que lo asistí tan directamente, como se deduce de lo ya relatado, no me lo refirió hasta un mes después de su infarto agudo y cuando estábamos solos. Tenía dada la orden de que no se contara a nadie, y ésta se cumplía a rajatabla. Ni el doctor M. Izquierdo se atrevió a hablarme de ello hasta que supo, por mí mismo, que Azorín y Marañón me lo habían contado.

Azorín padecía una importante anomalía intestinal, que le había hecho sufrir lo indecible material y moralmente y que sólo por limpia vergüenza se había negado a consultar, hasta que le vieron, aunque el recuerdo no es del todo seguro, conjuntamente o casi a medias, don Juan Madinaveitia y don Gregorio Marañón, ya siendo adulto. Se trataba de un megacolon congénito, con enorme dilatación y curvatura del asa sigmoidea, cuyos síntomas le amordazaban. Desde que le fue diag-

nosticado el padecimiento lo trataba con enemas diarios de hasta dos litros de agua; gracias a éstos podía realizar su función intestinal y eliminar grasas. La necesidad de estos enemas se hizo imperativa, y tan satisfecho estaba con los resultados que le daban que siempre rechazó las posibles intervenciones quirúrgicas. Vivió, pues, a costa de esa esclavitud. Pero las maniobras de tal terapéutica le producían tanta angustia como vergüenza. Y a ese proceso y al perfil psicosomático del mismo hay que achacar algunas de las extrañas actitudes sociales y políticas que en la vida adoptó. Recuerdo que cuando Marañón me lo refirió dijo esta frase definitiva: «Imagínense ustedes lo que sería para Azorín un encarcelamiento...»

Pues bien, ese tratamiento sólo lo interrumpió en la fase más aguda de su infarto. Como Azorín era un hombre de una pulcritud máxima, de una finura extremada y de una elegancia existencial acrisolada, realizaba esas normas terapéuticas con una limpieza incomparable y con la preocupación de que nadie detectara la más elemental sensación ambiental. La amargura que el megacolon le producía es una disculpa total para la ambigüedad de muchas determinaciones de su conducta política, que difícilmente cuadraban con su ideología liberal, con su indiferencia religiosa, con su pensamiento filosófico y con lo que expresó en sus escritos.

Todos tenemos conocimiento de tragedias ocultas que deformaron la apariencia vital de tantos grandes personajes de la historia. No viene a cuento poner ejemplos; el doctor L. Cortejoso (Valladolid) ha descrito muchos. Pienso que el caso de Azorín debe ser conocido; el recuerdo de su persona inspirará aún más respeto.

* * *

Al llegar una noche a su casa le encontré deprimido y como desorientado; permanecía silencioso y un poco reacio a hablar. Su mirada, que salía de las cuencas de sus huesos rosados, quedaba fija en una lejanía inconmensurable. Yo me desconcerté un tanto, no sabiendo a qué atenerme, hasta que momentos después me dijo inesperadamente: «Hoy han venido a pedirme una firma.» Esperé a que continuara, y con una sonrisa meliflua dijo: «Me la han requerido para pedir el Premio Nobel.» Entonces le interrumpí: «Ya era hora, don José.» Y con otra más leve contracción de los labios siguió pronunciándome el nombre de un poeta. Encabezando al grupo había ido el hijo de un gran maestro de la medicina, excelente amigo y cuidador de Azorín. «¿Qué hizo usted, don José?» Y con un gesto de tolerancia, de displicencia y de envidia-

ble comprensión de las pequeñeces humanas replicó simplemente: «Firmar.» ¿Qué iba a hacer?

Muchas veces he pensado que aquella mirada suya hacia lo lejos y la desorientación en que le encontré acaso traducían el repaso mental que hubiera estado haciendo de su pasado, de sus noventa años sin salirse de la más pura y alquitarada literatura... Cambiamos la conversación. Procuré distraerle con anécdotas de la picaresca política de aquellas fechas, de la corrupción general; pero cuando ya me marchaba creyendo que aquella petición del Nobel había desaparecido ya de su mente, me dijo al darme la mano: «Ya ve usted. A Unamuno no se lo dieron. No lo pidieron para él.» Aquella intempestiva visita, realmente triste, y más viéndola ahora con la perspectiva del tiempo, constituyó un asalto típico de los tiempos que se vivían y del denigrante clima intelectual que desde arriba era impuesto a los españoles.

* * *

Murió Azorín no mucho tiempo después de esa escena. Cierto que desde antes de su infarto estaba ya corporalmente muy envejecido, como era lógico a su edad. Pero aquel hombre, de cuyo ser habían ido fugándose de modo imperceptible y paulatino hacia el olvido fragmentos diversos de su larga existencia, debió revivir de golpe muchos de ellos, al hacer rápido balance de ésta con motivo de ese suceso. Tuve entonces y sigo teniendo la impresión de que a partir de ese día se fue hundiendo irreversiblemente. Empezó a ser un hombre senil en trance de muerte próxima. Pocas semanas antes de morir era ya físicamente un cadáver pensante y hablante, como si todavía mentalmente vivo se hubieran fundido las edades cronológica y biológica en una meta final. Hízose tan rotundamente visible su decrepitud, en *atria mortis*, que tenía la misma faz, el mismo gesto, la misma piel y el mismo color que presentó horas después de muerto. «¿Dónde—habría preguntado Azorín si se hubiera podido contemplar ya cadáver—están los límites entre la vida y la muerte?»

FRANCISCO VEGA DIAZ

Serrano, 62
MADRID-1

EPISTOLARIO DE "AZORIN"

(Cartas de José Martínez Ruiz a Pedro Dorado Montero)

EL EPISTOLARIO

Entre los recuerdos que la Universidad de Salamanca conserva de Pedro Dorado Montero (1861-1919), catedrático de Derecho Penal, figuran treinta y nueve cartas, fechadas entre 1894 y 1915, escritas por José Martínez Ruiz, el futuro *Azorín*. Tres cartas, redactadas en Valencia, llevan fecha de 1894; al siguiente año pertenecen otras tres, asimismo escritas en la capital levantina; de 1896 son doce cartas fechadas en Valencia, Monóvar, Salamanca y Madrid; las cinco cartas escritas en 1897 fueron enviadas desde Madrid; de 1898 son tres cartas, diez de 1899 y todas menos dos fueron escritas en Madrid; las tres últimas cartas del epistolario, firmadas en Madrid, tienen fechas de 1900, 1904 y 1915.

EL TEMA DEL ANARQUISMO

La relación epistolar de José Martínez Ruiz con Pedro Dorado Montero se inicia con una carta fechada en Valencia a 25 de noviembre de 1894 y tiene por pretexto solicitar del profesor salmantino información sobre 'criminales políticos españoles' y en particular, se puntualiza, «sobre la idea anarquista en nuestra patria»; estos datos le fueron pedidos al joven Martínez Ruiz por Hamon. En la misma carta quien la firma hace referencia a las pesquisas que en torno al tema ha realizado consultando la colección del semanario anarquista madrileño *La Idea Libre* y volúmenes de la biblioteca «El Productor» que se editaba en Barcelona.

La petición de José Martínez Ruiz debió tener la esperada respuesta, pues en la segunda carta (Valencia, 2 diciembre 1894) se agradecen a Dorado Montero sus informes; Martínez Ruiz le anuncia ahora el envío de una obra de Hamon *(Psychologie de l'anarchiste)* y concluye con este elogio: «Me considero muy dichoso por haber conocido *perso-*

nalmente a un científico a quien desde hace tiempo ya conocía por sus trabajos de sociología y derecho». El tema del anarquismo sigue siendo tema de la tercera carta (Valencia, 10 diciembre 1894); en ella Martínez Ruiz pone a disposición de Dorado Montero toda la documentación por él acopiada, así como las publicaciones *El Corsario* (La Coruña), *La Idea Libre* (Madrid) y *El Despertar* (Nueva York). Tras unos meses de intervalo, el 1.º de abril de 1895 José Martínez Ruiz, por estas fechas estudiante de Derecho en la Universidad valenciana, reanuda comunicación epistolar con el profesor salmantino; le anuncia el envío de un folleto suyo, posiblemente el titulado *Notas sociales (Vulgarización)*, y torna a referirse a las investigaciones que continúa realizando para proporcionar a Hamon información sobre el anarquismo ibérico.

En carta de 20 de octubre de 1895, escrita como las anteriores en Valencia, José Martínez Ruiz da las gracias a Dorado Montero por el juicio que le ha merecido su folleto: «le agradezco a usted vivamente —escribe el futuro *Azorín*—sus palabras, se las agradezco en el alma, pues tiene para mí más valor su opinión que todas las gacetillas de los periódicos, mudos ante los trabajos de los que principiamos»; le habla también de artículos que ha publicado en *Le Magazin International* de París, órgano, le explica, de una «Sociedad artística internacional», pacifista y feminista. Su buena información sobre literatura anarquista permite a Martínez Ruiz enviar a su corresponsal salmantino volúmenes de la «Biblioteca Acrata» de Barcelona y el prospecto de *Ciencia Social*, revista para la que solicita su contribución literaria («tengo autoridad bastante para invitar a usted a colaborar en dicha revista»).

No han pasado muchos días desde la última carta, estamos a 1.º de noviembre de 1895 y desde Valencia José Martínez Ruiz da las gracias a Dorado Montero por el envío de su obra *Problemas de Derecho penal*, libro, le dice, «de los más notables que de mucho tiempo a esta parte se han publicado en España»; de él elogia su «lúcida y profunda dialéctica» y «su formidable lógica».

La correspondencia de 1896 se inicia con una carta fechada en Monóvar el 2 de julio; son sólo unas líneas anunciando el envío de un cuestionario, cuyo contenido no le anticipa, rogándole lo conteste; pocos días más tarde, el 8 del mismo mes, una nueva carta es utilizada por José Martínez Ruiz para comentar con Dorado Montero la represión a que se ven sometidas las actividades literarias de los grupos ácratas barceloneses; vuelve a ofrecerle periódicos y folletos anarquistas y le anuncia la aparición del trabajo sobre el anarquismo español escrito por Alejandro Cohen en Alemania. Interesado por los posibles orígenes de la ideología anarquista en España, Martínez Ruiz transcribe en la carta una relación de fuentes bibliográficas, incluyendo en ella,

cosa curiosa, los *Sueños morales* del salmantino Torres Villarroel. Las cartas de 20 y 27 de julio de 1896, de muy breve contenido, son respuesta a peticiones de datos que le hace, desde Salamanca, Dorado Montero.

En las cartas que José Martínez Ruiz escribe a Pedro Dorado Montero desde Madrid en 1897, firmándolas en las redacciones de *El País* y *El Progreso,* periódicos «republicanos progresistas» en los que entonces colaboraba, se torna a comentar el problema social del anarquismo y a emitir juicios sobre la labor de Hamon, de quien Martínez Ruiz fue corresponsal asiduo. Una de aquellas cartas, la que lleva fecha de 11 de marzo, sirve para agradecer el prólogo que Dorado Montero escribió para encabezar la segunda edición de *Las prisiones.*

«La sociología criminal»

Sus estudios de Derecho, el interés bien probado en sus obras primerizas y confirmado en el epistolario que se comenta, sobre temas sociológicos, indujeron a José Martínez Ruiz a utilizar esta erudición para redactar en fecha que entonces esperaba próxima su tesis doctoral: «estudio cuestiones de sociología criminal para hacer sobre esta materia la consabida tesis», escribe en carta a Dorado Montero fechada en Madrid el 12 de enero de 1899; elogia los estudios sobre Derecho penal del profesor salmantino, que dice conocer bien, y alude a sus lecturas de Tarde, Ferri y Lacassagne; «los leo, escribe, con interés y la amenidad de la más dramática novela», y añade: «cada día voy sintiendo más afición por el Derecho penal».

No llegó a hacer realidad el futuro *Azorín* su proyectada tesis doctoral, pero sí pudo utilizar la información adquirida para dar contenido a un libro, *La sociología criminal,* que apareció en 1899 con prólogo de Pi y Margall; en carta de 16 de febrero de este año habla del libro, entonces en ejecución, a Dorado Montero y solicita de él datos para poder exponer y comentar en la obra sus doctrinas de penalista; esta petición da contenido a su carta de 26 de febrero, fechada, como casi todas las escritas aquel año, en Madrid; en carta de 1.° de marzo, como en una anterior, expone su propósito, que no cumplió, de hacer un viaje a Salamanca para comentar con Dorado Montero el tema de su obra: «Antes de publicar el libro haré un viaje a Salamanca para consultarle sobre él» (16-II-1899); «Antes de publicar el libro pienso ir a Salamanca y entonces verá usted lo que haya hecho» (1.°-III-1899).

El libro se publicó y la opinión de Pedro Dorado Montero no debió ser favorable como se deduce del contenido de la carta que le escribe

Martínez Ruiz desde Monóvar (12 julio 1899), que merece transcribirse íntegra: «Mi querido maestro y amigo: recibí su tarjeta. Mil gracias. *Pero* siento que no le haya gustado a usted mi libro. De los errores cometidos, pienso que me excusa el cariño y el entusiasmo que he puesto en muchas páginas. Mucho me pesa que no haya sido de su agrado. Le quiere y admira. J. Martínez Ruiz». Esta carta debió tener por respuesta un nuevo juicio del profesor salmantino menos severo que el primero, como permite deducirlo lo que le escribe, también desde Monóvar, con fecha 17 del mismo mes: «acabo de recibir su carta. Le agradezco a usted sinceramente sus halagüeñas frases», y sigue, haciendo una defensa de su libro: «*La sociología* es una obra de vulgarización, sólo de vulgarización»; aludiendo a su fidelidad, que mantiene, al ideario anarquista, continúa: «Doctrina mía, no podía tener. No la tengo [...], y si la tengo en dos palabras está expuesta: *que haga cada cual lo que quiera.* Y esta libertad absoluta ha de venir, y con el tiempo se cumplirá a pesar de todo, este programa».

Proyectos literarios

En el joven José Martínez Ruiz convive con el ideólogo el aprendiz de escritor; de sus proyectos y afanes literarios, que se entremezclan, como buen noventayochista, con preocupaciones políticas, también habla en sus cartas a Pedro Dorado Montero.

En carta que le dirigió desde Madrid el 2 de diciembre de 1897, Martínez Ruiz comenta con su corresponsal la próxima aparición del periódico semanal *La Campaña,* que Luis Bonafoux proyecta editar en París; en otra carta del mismo mes le dice: «soy representante en España de dicho periódico», y apoyado en esta condición pide a Dorado Montero colabore en sus páginas; para animarle a dar respuesta afirmativa le anticipa: «lo que desde luego le aseguro es que en el periódico no habrá *literatura ligera.* ¡Bastante tenemos con los *Blanco y Negro, Nuevo Mundo* y demás frivolidades por el estilo! »

Con fecha 17 de julio de 1899 Martínez Ruiz anuncia a Pedro Dorado Montero está trabajando en un libro «sobre la España antigua»; la obra, que se publicaría con el título *Los hidalgos,* estaba concluida al finalizar el año, y al anunciarle su envío (carta de 12-XII-1899) escribe: «Tenía (y tengo) materiales reunidos para un libro; y he hecho, sin embargo, un breve estudio. No hay editores para más, ni creo que público»; la obra, que luego había de titularse *El alma castellana,* se proyectó como parte primera de una trilogía que no llegó a hacerse realidad; así se lo anuncia a Dorado Montero en carta de 23 de no-

viembre de 1899: «Preparo una continuación de *Los hidalgos,* con el título de *Los afrancesados* (después vendrán *Los románticos)*». Otro proyecto, tampoco cumplido, era un volumen «de opiniones literarias», del que habla en carta de 6 de diciembre de 1899, y para el que le pide a Dorado Montero su criterio «sobre la juventud, el teatro, la novela, la prensa, la política, la crítica... lo que usted quiera», y añade: «Puede usted tratar lo que guste con absoluta libertad; todo lo transcribiré». La correspondencia del futuro *Azorín* no permite conocer si el profesor salmantino accedió a la petición que se le hacía.

VIAJES POR ESPAÑA

También Martínez Ruiz comentó con Pedro Dorado Montero, en carta de 27 de junio de 1900, el proyecto de realizar un «nuevo *viaje entretenido*», en el que había de acompañarle el escritor *Claudio Frollo* (Ernesto López); «nuestra idea, cuenta, es principiar por Segovia, pasar por Avila y dar luego en Salamanca». El afán por conocer la realidad española, típicamente noventayochista, está presente en este «viaje», del que no vuelve a hablarse en el epistolario.

Noventayochista es, asimismo, el proyecto político que emprendieron un grupo de escritores jóvenes, cuyos nombres no se mencionan, y que fue dado a conocer a Pedro Dorado Montero con estas palabras: «Un grupo de jóvenes tiene el proyecto de hacer varias excursiones a provincias con objeto de iniciar una acción social. ¿Cree usted viable el proyecto? Yo creo que se puede hacer algo en este sentido, sobre todo si se atiende a que estas propagandas no tienen fin político alguno, sino únicamente el difundir la cultura en aquellas regiones que más necesitadas están de ella». A esta carta, fechada en Madrid a 12 de mayo de 1904, acompaña un programa titulado «Por la España futura», donde se formulan seis preguntas en las que se critica la política parlamentaria al uso y se afirma la obligación que la «juventud intelectual» tiene de iniciar una acción social encaminada a transformar la realidad española con medidas que ante todo modifiquen las formas de vida del campesinado. Considero oportuno reproducir, íntegro, el texto de aquel programa:

«Por la España futura

1.ª ¿No cree usted que el medio es el factor determinante de la mentalidad de un pueblo, y que esta mentalidad es la que determina a su vez la índole de su política?

2.ª Baltasar Gracián dice en *El criticón* (III parte, crisis IX) lo siguiente: «España se está hoy del mismo modo que Dios la crió, sin haberla mejorado en cosa sus moradores, fuera de lo poco que labraron en ella los romanos». Desde mediados del siglo XVII, en que se escribieron estas palabras, hasta últimos del siglo XVIII, ¿cambió mucho físicamente España?

3.ª Desde principios del siglo XIX hasta la fecha, ¿qué han hecho los Gobiernos parlamentarios por transformar y mejorar el medio? Recuerde usted que—según el *Resumen de las estadísticas de obras públicas,* publicado en 1901—sólo ha invertido el Estado, desde principios del siglo XIX, en canales, pantanos y obras fluviales, *cien millones de pesetas,* mientras que los gastos de Guerra correspondientes a un solo año, el presente, ascienden a 146 millones 527.252 pesetas.

4.ª ¿No cree usted que en las actuales circunstancias, apremiantes y angustiosas para la Patria, la juventud intelectual tiene el deber de dedicar sus energías, haciendo abstracción de todo, a iniciar una acción social fecunda, de resultados prácticos?

Esta acción, ¿no podrían iniciarla varios grupos de jóvenes que extendieran por las regiones españolas la enseñanza agrícola nómada—preconizada en 1762 por nuestro ministro de Hacienda don Bernardo Ward y todavía no llevada a la práctica—, que crearan Ligas de labradores—como la que un grupo de intelectuales murcianos ha creado, con grandes provechos, en el campo de Cartagena—, que fomentaran la repoblación de los montes, que organizaran Sociedades cooperativas de obreros campesinos y, sobre todo, que establecieran Cajas de crédito agrícola? Tenga usted en cuenta que hoy, de los canales y pantanos existentes, sólo se aprovechan un *66 por 100* de su potencia reglable; que una hectárea de tierra de secano requiere un gasto de *mil pesetas* para la transformación de su cultivo en cultivo de regadío, y que, finalmente, al labrador le es imposible encontrar medios para esta transformación o ha de pasar por una usura ruinosa de un ciento por ciento.

5.ª ¿Prestaría usted su concurso a esta obra desinteresada, sin fin político?

6.ª ¿En qué forma práctica prestaría usted su concurso?»

Los estudios universitarios

Las peripecias de su vida académica son tema de repetida referencia en las cartas que el futuro *Azorín* envió al profesor salmantino. En la que le escribe desde Valencia el 4 de octubre de 1896 le anuncia el traslado de su expediente a la Facultad de Salamanca, lo que le per-

mitirá, apunta complacido, hacer personal una relación hasta entonces sólo epistolar.

Pocos días más tarde, el 11 del mismo mes, José Martínez Ruiz pone fecha a otra carta que es a un tiempo saludo y despedida. La noticia de una enfermedad, que le dicen ser grave, de su padre le obliga a abandonar precipitadamente Salamanca apenas llegado a la ciudad; pero carece de medios para hacer el viaje y la necesidad de un auxilio económico, que espera obtener de Dorado Montero, le fuerza a escribir lo que sigue: «... me encuentro en un verdadero compromiso, pues me encuentro sin medios para hacer el viaje a Madrid. ¿Puede usted prestarme veinte pesetas hasta que llegue a la Corte? Crea usted que siento profundamente tener que molestarle; y que a no ser día festivo habría recurrido a otros extremos. Usted comprenderá fácilmente mi angustiosa situación». Y al pie de la carta consigna su domicilio salmantino: Meléndez, 31, 3.º La petición tuvo favorable acogida como lo prueban otras cartas del epistolario.

Ya en Valencia (carta de 16 de octubre de 1896) escribe a «su respetable amigo y maestro» informándole que la enfermedad del padre fue familiar añagaza para hacerle regresar al hogar; no falta en la carta la alusión a la deuda no saldada: «a primeros de noviembre, añade, volveré a ésa y 'liquidaremos'». El retorno anunciado no llegó a ser realidad; en carta de 7 de noviembre le pide a Dorado Montero que él mismo o «persona de confianza» cumplimente el trámite administrativo de devolver su expediente académico a la Universidad de Valencia; justifica así la decisión: «Porque me quedo aquí, después de tantas idas y venidas por fondas y estaciones. Me han 'catequizado' y me es imposible abandonar esto, con gran sentimiento mío, pues me veré privado de sus sabias lecciones extraoficiales».

En la carta de Martínez Ruiz a Dorado Montero, que lleva fecha de 23 de noviembre, le comunica el envío de 90 pesetas para abono de las deudas del traslado, indicándole ha de hacerse no a Valencia, sino a Madrid: «estoy decidido a marcharme a la Corte», puntualiza, y añade en postdata: «en la libranza van incluidas las '20 pesetas'. No las he mandado antes por aprovechar la ocasión».

El quehacer periodístico, la actividad literaria que ahora emprende, imponen a sus estudios universitarios una interrupción que José Martínez Ruiz intentó superar sin conseguirlo. Desde Madrid, con fecha de 27 de junio de 1900, dirige a Pedro Dorado Montero una carta en la que figura un párrafo, que paso a transcribir, cuyo contenido resulta particularmente singular si tomamos nota de que va dirigido a un profesor universitario:

«... es el caso que no he terminado mi 'carrera' y he leído un artículo de *Clarín* en *La Publicidad* de Barcelona (y usted dispense esta incongruencia aparente). Dice *Clarín* que 'ahora' van a esa Universidad los estudiantes a salir bien a poca costa. Yo soy uno de tantos. Me faltan los 'procedimientos' y la 'práctica'. ¿Qué voy ganando yo ni qué gana la nación española con que un profesor riguroso me exija la Ley de Enjuiciamiento al pie de la letra, como suele decirse? Además, que en buena lógica, en estrecha lógica, y generalizando ya el caso, si los exámenes son una brutalidad psicológica y hasta fisiológica, un examinador será tanto más justo cuanto con mayor lenidad proceda a fin de evitar estos terribles 'surmenages'..., que ni prueban ciencia, ni capacidad, ni nada. Pero, en fin, apruebo yo mis dos asignaturas y hagan lo que quieran los directores de la enseñanza. Creo que en Salamanca no será difícil; yo agradecería a usted me informase. Deseo acabar de una vez con este enojosísimo asunto».

Nada se sabe si Dorado Montero contestó a esta desembozada formulación de propósitos y de hacerlo cuál fue su respuesta. Sí sabemos que José Martínez Ruiz no volvió a Salamanca y no concluyó los estudios universitarios.

Ultima carta

Pasaron años desde la fecha de 1900; Martínez Ruiz se llama *Azorín,* tiene ahora nombre literario y cultiva la política. Desde esta situación, bien distinta de la de los años juveniles, escribió en papel timbrado como diputado a Cortes por Puenteareas (Madrid, 1.º de febrero de 1915) esta carta, que sería la última, al profesor de Salamanca:

> «Sr. D. Pedro Dorado.
>
> Mi querido maestro y amigo: Perdone usted que no haya contestado antes a su carta. Grandes ganas tengo de ir a Salamanca. Y si fuera, muchísimo gusto—no es preciso decirlo—tendría en visitarle. Apenas salgo de Madrid; en esta altiplanicie manchega me paso la mayor parte del año. A parlamentario parece que estoy condenado de por vida. Los días no pueden ser más monótonos y fatigosos. Los años pasan, y España siempre es la misma. No acertamos a salir de este cotarro de charlatanes, gentes frívolas y vividores. Puede hundirse el mundo... y de los Pirineos acá nada saldrá de su marasmo secular. ¡Bergamines y Bergamines!
>
> Siempre le recuerdo a usted con gusto; su recuerdo va unido a mi visión rápida de Salamanca.
>
> Su cordial admirador,
>
> José Martínez Ruiz.»

LUIS S. GRANJEL

Gran Vía, 21, 2.º dcha.
SALAMANCA

UN UNICO RECUERDO

Mire, déjese de cuentos y de puñeterías y agarre usted la ocasión en cuanto se le ponga a tiro. A vivir, compañero, a vivir, que son dos días... Pero ¡si luego todo se acaba...! Ande, ande, no contemple más gaitas, se lo estoy advirtiendo en serio. Todito, todito se acaba. Sin remedio, sin pena, sin parches posibles. Bueno, hasta sin recomendación, nuestro gran recurso... Nos pasamos la vida piando y piando por cosas, siempre más, siempre más, cuando no esto, pues aquello, y luego lo de más allá, o lo de al ladito mismo, que ni lo habíamos tomado en serio al pasar, nos pareció insignificante o feo tantas veces que lo vimos, y de pronto, vaya usted a saber por qué, una mañana tan clara como otra cualquiera se nos presenta tan apetecible tan apetecible que..., ¡Dios mío, qué hatajo de bobalicones somos...! ¿Que no me entiende? Pues sí que. También es usted de su tierra de usted, hombre, cómo no. Pues mire, una comparación, para que se aclare... Usted va y viene, un suponer, todos los días por las mismas calles, las mismas escaleras, las mismas... En fin, hasta la misma iglesia, qué diablos, aunque ahora no se lleve ya ir a la iglesia, también son manías... Y a ver si me entiende: seguimos suponiendo, usted ha visto todos los días las cosas que le pillan de camino, eso, las cosas, ¿no verdad?, los escaparates, las bocas de los pasos subterráneos, las caras repetidas en las paradas del autobús a las mismas horas, el guardia de servicio, el ciego que pregona los iguales, el cartelón desteñido del último camelo electoral, o el de los tabacos canarios... Todo, todo ahí afuera, clamoroso, exigente... Usted va silbandillo, chicolea a las rapacinas, que hay algunas que..., ¿eh?, y hasta saluda usted a la mujer del quiosco, una viuda de... Usted lo sabe, le dio el pésame cuando se encargó del negocio y le recomendó con palabras circunspectas, despobladas, resignación y ánimo, venga y dale con que si el tiempo, que si la juventud... Vamos, esas mandangas, ¿no verdad usted?... Viuda de un equilibrista que se despanzurró, pobre, en la feria de Cadalso por divertir por poco dinero a cuatro grullos con autoridades al frente, ya ve, hasta que le contó que empujaban el cadáver con los pies para darle la vuelta y verle las narices aplastadas, todos

simulando a la vez Infortunado. Ni seguros tenía, Dios le tenga en su Santa Gloria... Pues la viudita, lo que son las cosas, usted no le concedió importancia nunca, usted pasaba y, deprisa, le compraba el Ya, *y* El País *en cuanto le dejaron salir, y a veces alguna revista de esas políticas; no se suscribió usted nunca; a ver, casi siempre amordazadas, y también se llevaba usted medio escondidas algunas de esas otras de mucho papel y poca ropa, ¿me comprende?, y usted, tan pancho, ni siquiera la miraba cuando ella le daba las vueltas... Y, ahí está el quid, una mañana, esa mañana de que le hablo, tan parecida a todas, ha amanecido igual, con los mismos ruidos, el mismo repugnante olor trepando por los patios, reiteradas las huellas de los perros en la acera, idénticas trolas del noticiero oficial en el transistor del churrero, en el de los barrenderos cansinos, en el del portero del hotel de la esquina... Todo tan igual, y usted va, y cuando la viudita le devuelve el cambio, le roza los dedos y usted ha levantado los ojos y se ha tropezado con su sonrisa confiada, y todo a la vez, turbadora tibieza repentina, le recorre a usted por la espalda una cosa mala, de arriba a abajo, y el pulso se le quiere ir de viaje, escandaloso, y dejan de hacer ruido los coches, tantos como suben por la cuesta de... Bueno, ya sabe usted dónde es, no le voy a dar dirección y teléfono, también con usted, caray... Y usted paladea unos labios y se percata, llamándose bobo en mil tonos, de que aquellas mejillas... Y usted... Seguimos suponiendo, ¿está claro?, tengamos la fiesta en paz... Usted, digo, que ha sido un buen barbián, y se cree, so iluso, que sigue siéndolo, va y se figura que todo el monte es orégano, y que la viudita, ¿eh?, y va y se lanza, seguro del éxito, y, sí, sí, está usted bueno, ya no se llevan esas estrategias, mi querido amigo; parece mentira que esté usted tan fuera de la circulación, caramba... Pues que tiene usted que salir escaldadillo, porque, ya, en fin, ya... No me va usted a obligar a que le diga que es usted un sesentón de porras, ¿me entiende? Ah, creía... Y es que todo se acaba, amigo mío, vaya si se acaba, y el escalofrío por la raspa, y el tacto de los dedos, y los labios húmedos, y tal y tal y tal, pues que no son ya para usted y tiene que jorobarse y darse cuenta de que allí mismito hay un fulano vara alta, de esos de vaquero ceñido, camisa estrecha y cinturón anchote, larguirucho él, flacucho él, quizá con deje dialectal, qué le vamos a hacer... Y ése se lleva el gato al agua, que lo que es usted, ya, compréndalo, qué se va a llevar... Explíquelo por la democracia, don usted, la nueva democracia, o sea, vamos, que está usted inservible, de todas todas.*

Y es que cada cosa requiere su tiempo, su sazón. Si es que usted no supo aprovecharlo a su tiempo, aguántese, canejo, y a tirar como pueda. Está usted aviado, señor mío, que no hay manera de librarse de eso. Estamos mal hechos. Si usted no ha vivido bien su horóscopo, no le reci-

ben luego allá arriba, cuando palme. Así que.... ¿Qué está usted diciendo, calamidad...? Los que no son admitidos allí se tienen que pasar su eternidad personal yendo y viniendo de allá para acá, como el alma de Garibay, sin que nadie les haga puñetero caso, y se ven forzados, para no aburrirse, a hacer las faenas más huecas e irresponsables, soplar velas, asustar a las beatas con ruidos tenebrosos, dar portazos con el viento, provocar interferencias en los teléfonos, poner erratas en el Boletín Oficial, *escuchar denodadamente la Televisión Española... Total, nada de nada. Y encima muy avinagrados porque no logran dejarse ver ni entablar cháchara con cristiano alguno. Y es que, se lo digo yo, un muerto debe llevarse la maleta bien llenita. Y para colmar la vida hace falta siempre la otra mitad, alquien que le ayude a uno a henchir el inmenso vacío que, por fas o por nefas, nos ha tocado soportar...*

No, no, tampoco hace falta dramatizar, ponerse en peliculero, qué va. En seguida nos acusarán de histriones: por quejarnos, por callarnos, por beber despacio, por andar deprisa, por tener palpitaciones, por eructar verdades de a puño... Le digo a usted... No, no hace falta, le repito, ponerse trágico. Resulta guiñolesco ese afán por los gestos, las frases... ¿A santo de qué? Es bonito, créame, muy bonito, ir viendo finiquitarse las cosas. Poquito a poquito, ¿sabe?, poquito a poquito. Eso significa, ante todo, que el horóscopo de marras se ha ido viviendo de veras, con entusiasmo, con disgustillos y disgustazos, con altibajos y con, ¡ay, qué bien saben!, reconciliaciones. Todo alrededor se ha ido disfrazando de nostalgias o proyectos, de callada aquiescencia, de discutidora complicidad. Haga, haga usted memoria, que, de seguro, lo reconoce así. Qué importa que después de algún tiempo ya no nos guste la voz que nos gustaba, que resulte bobalicón lo que creíamos un hechizo, que el hastío comience a asomar detrás de un giro de reloj que muy poco antes pasaba, pasaba y pasaba sin dejar huella, pájaro en nube, caricia que llegó al corazón... Lo malo del asunto es que solamente vale la propia aventura y no sabemos apurarla, qué vamos a saber. No, no es pudor, qué va a ser, quite usted allá, en eso no hay nada nuevo, que el cuerpo tiene sus exigencias y sus mañas racionadas, no. Es harina de otro costel... Figúrese, cualquier encuentro acaba de la misma manera, por mucha hojarasca o pimienta que le echemos... Jadeo, cansancio, vacío, un profundo hiato entre dos cuerpos. Y ya está. Pero antes, ese largo antes... Algunas aves hacen una rueda vistosona, claman persiguiéndose, delirante su trino, y otros animales se desatan en quisicosas audaces o pintorescas, puede leerlas en cualquier libro de biología de general básica, digo yo. ¿O usted no lee, le molesta lo negro? Los hay hasta con fotografías la mar de aparentes. Ya ve, compruébelo, la tele o Selecciones *están persuadidas de que hacen culturita contando eso, ya ve, eso, que no debe de llevar*

siglos ni nada que digamos exactamente igual, ajeno a modas, revoluciones, creencias y demás garambainas... Pero, ¿y nosotros? Haga, haga memoria. Quizá una tarde haya usted esperado a alguien, a una hora que la costumbre ha hecho gozosa, una fiebre creciéndose en caricias, reventonas en la yema de los dedos... Ha imaginado mil azares, ha ensayado usted otras tantas frases para empezar, aumentándose la sequedad en la garganta, ligera amargura, tensos los sentidos... Pasos en la escalera, se acercan, se escudriña el ritmo, se duda, sí, no... No. Se alejan. Iban más arriba. Otra vez a ensayar, reducir el ansia o la zozobra, una escondida tramoya que nos acosa y nos empuja a cambiar de sitio un cachivache, y otro, quitar eso tan feo, estudiar una luz, acicalar una tela, eliminar un olor que, esas cosas que pasan, quién sabe si... Otra vez ruidos. Ha parado un coche abajo, se espera, acezando, oír la puerta del ascensor, el chirriar de la cerradura, el crujir del entarimado en el rellano, el timbre... Y no, no, pues que tampoco, han cerrado la puerta de otro modo, con distinto ímpetu del familiar... Y cuando ya se cumple, llenándose de pronto y sin ruido la reiterada agonía, de qué ha servido tanta imaginería, tanta lucubración, si no se dice nada, no sale, no, que no, todo resuelto en temblor, en encendida dicha transitoria, irrepetible, charloteo imbécil. Está lloviendo. En Sol ha descarrilado un tren del Metro. Hace un frío que pela. ¿Es verdad que tuviste la tripa mal? El impreso del censo es una gran coña. He comprado un décimo de la Cruz Roja... Y así así así. Tanta y tanta vida derramada ahí afuera, de repente enmudecida, entre paréntesis. Después... ¿Quién juntó lo lejano, qué escondida mano y de quién empuja los silencios, el ardoroso contacto?

Sí, mire, nosotros somos ya algo vejestorios y podemos hablar así. Como nos salga de allí. Ya huele a perro muerto toda esa monserga de ¡qué grande ser joven!, y tener que soportar sonrisitas ante el gran tema. Ahora, esos jovenzanos, tan embusteros como a su edad lo fuimos nosotros, si no más, y desde luego mucho más esaboríos, por la sencilla razón de que han tenido monises y eso les ha impedido pensar a derechas; ésos, digo, no dejan de parlotear de ciertos barrios, de algunas barras, de ligues y más ligues, tanto y cuanto, y recitan y no paran las excelencias de sus ocasiones, chicas fetén, quizá universitarias. Seguro seguro que dirán «darling» a cada paso, quizá frasecillas hechas en francés, campeonas del coantró con yelo, del bifíter y la píldora, hablan de judo y de esquí, de Bertolucci y de Passolini, recuerdan sus viajes «charter» a París... Ya sabe, ellos y ellas tienen los junios atestados de matrículas de honor, buen peldaño para carguitos, y acaban, no le quepa duda, en jefazos de familia numerosa. Bla bla..., bla bla. Le digo que unos verdaderos genios para los anuncios en los solares. Pero estos tarugos se quedan de un aire si se acercan al Corpus de Camuñas, o ven la noche sanjuanera en

cualquier sitio, o el toro enmaromado en Benavente... Si serán... Qué sé yo cómo llamar a esos cenutrios. ¿Cómo dice? ¡Que se cree usted eso! Qué van a haber visto eso si ahora, fíjese, hasta se organizan viajes en autobús para visitar todos los museos de Madrid en una mañana... En autobús de esos de continua, no crea, de los de todos los días, con su retraso y todo, y sus frenazos, y sus... Bueno, ya los conoce usted. ¿O no? Lleva usted razón; seguramente harán un alto en algún meódromo para aligerarse y descansar, y, si a mano viene, tomarse una caña en el bar de la esquina cercana, poder decir: ¡Qué bien lo hemos pasado!... No, *no hablo así porque ya esté yo fuera de quintas, no se crea. Ya lo sé, claro que hay jóvenes, jóvenes de veras, siempre los ha habido, son los que ponen a nuestra gran trampa una orilla de verdad, claro que los hay, estaría bueno. Ya, ya los verá usted en seguidita, en cuanto nuestra vida política..., ¿eh?... Usted me entiende. Pero éstos, los de veras, éstos no cacarean, se lo digo yo. En cambio, los otros... Mejor es dejarlos. Ya tienen bastante con los papás que se disfrutan. Mucha desenvoltura, muchas libertades, mucho de todo; a ver, papá jerarquísimo, paga... Aunque se cobre luego la factura declamando a Calderón y exigiendo la boda de penalty... O sea, que, como siempre, hay quien vive y quien se engaña con la vida ajena. Que no tenemos solución. Genio y figura... Eso. No, yo hablo de otra cosa. A nosotros, a nuestros añitos ya, todo es una enorme, una ciega, pasiva tranquilidad. O debe serlo, digo yo. Nada más, nada menos. Pero si este sosiego se quiebra, por lo que sea... Chico, qué remal que sabe...*

Porque solamente se puede romper por un repajolero desajuste emocional; qué caray, todavía llevamos el alma en su... ¡Oiga, me va a hacer el favor de no redondearme las frasecitas! Se pone usted algo así, digamos, algo impertinente, ¿no le parece? Sin embargo, no se apure demasiado: también se acaba ese desajuste. Nada hay que cien años dure, ¿estamos? Las cosas pueden empezar de muchas maneras, no sabes cómo, a ver, si no haces nada por encontrarlo, no lo esperas, el desajuste. Te llueve del cielo, y tú vas y te lo crees, a ver qué vida, y picas, y te dejas llevar. A veces, tiempo y tiempo, dos, tres años, cuatro, y ni te das cuenta de que toda tu organizada vida, reglamentada cuidadosamente y sopesada, se va al garete, no cumples con tus obligaciones, horrible pecado en una sociedad donde nadie cumple con sus obligaciones y todos claman por que su vecino las cumpla. Y con una gitanería asustante te dedicas a meter la pata concienzudamente, sin saber escuchar, ni replicar, ni tener pesquis para nada, repentinamente sin timón ni constelaciones que mirar y obedecer, hombre, cómo te lo diría yo... Y todo va marchando, falaz dicha, hasta que un día, igual que otro cualquiera, acuérdese de la mañanita que le puse como ejemplo, sí, hombre, esa mañana de

la viuda, un espejo, una conversación entre dientes, una palabra malsana y chocarrera te encarcelan en la desnuda verdad: estás viejo. Viejo. Se te abren las carnes, se derrama la caja de las penas, ya tan atestada, se quiebra la tardía esperanza, ya tan delgadina, se esfuma la trasnochada ilusión. Y caes, te vas cayendo, bola de nieve crecedera deslizándose rápida, te sumerges en la honda verdad, la que nadie puede discutirte, sí, habrá sido todo muy bonito, pero, dura y todo, nada como esa verdad tan intocable y luminosa: que estás viejo, chico, vaya por Dios; estás viejo y no lo sabías, ya viejales e inservible, a solas con tu propia edad, qué envolvente consuelo, oír, palpar, por fin, una verdad enteriza en la azacaneada existencia, atiborrada de pamemas y mentiras... Una, ésa, tan verdadera. Porque, después, ya... Váyase usted al cuerno con sus infartos o sus... Bueno, no diré palabrotas. Después, ya, aprovéchese para recordar algo, que algo queda siempre. Fíjese, yo, por ejemplo, me gustan tanto las cosas, que recuerdo lo que sonaba un día en el hilo musical de un comedor donde entré por chiripa, o el anuncio que se encendía o se apagaba, machacón, en una acera donde esperé un gran rato, o una canción ñoña que armonizaba con situaciones próximas, lo hacía tan bien que ni de encargo... Una sonrisa... Sí, ya sé que después de saberse uno viejo no queda más que un camino sin regreso, pero, por lo menos, hágalo usted con un recuerdo al lado, uno tan sólo, que compense de tantas desazones. Un recuerdo que es memoria de un futuro, a voluntad desenterrado, diminuta eternidad, tan escurridiza y tibia que ni un granito de arena... Un hombre sin memoria... Diga usted que está muerto, muerto y corrompido. Ah, hágame caso, se lo digo y se lo repito, quédese con un recuerdito, no tendrá que hacer mucho esfuerzo para seleccionarlo de entre lo mucho bueno que disfrutó cuando Dios quiso, la propia sangre se lo pondrá delante de los ojos, dentro de las manos. Podrá volver así a todo, a todo... Pero, ¿es que no se entera? Le estoy diciendo que podrá regresar a todo. A todo, a lo que hizo y a lo que pensó hacer o decir, y no supo o no pudo conseguirlo, tanto como le dolió entonces, y podrá recorrer los mil paisajes, que, quién lo diría, ya no sabe si pateó o no, si estuvo solo o acompañado de lo que más deseaba, y poblarlos y vestirlos, y adivinar lo que ruge dentro de los que se le cruzan por la calle, y en el metro, o se sientan a tu lado en el cine o te dan la paz en la iglesia, y podrás saber cómo resuenan las palabras de esa pareja enamorada, mire usted, esos de ahí enfrente, en aquel banco, y hasta notar cómo te remonta por las venas una emoción que alguien, alguna vez, no insisto, una emoción y un desencanto, en fin, ¿sabe?, todo, todo por esta secreta, universal alegría de estar viejo... ¿Que nos están mirando? Bah, no haga caso, aquí los mejores siempre hemos sido, no lo dude, los que hemos hablado solos por la calle, los raros, los difíciles, sí, los que nos

quedamos quietos, inmóvil la mirada, a ver, no sabemos dónde estamos, cómo van a entender los otros que después de tanto ir y venir, conviviendo forzados, condenados, en ese instante de ausencia, brutal alegría decisiva, está usted solo, muy solo, un desvalido recuerdo entre los dedos... Sí, llévelo siempre en la mano, bien cerrada. Y es que, ¿comprende?, ya en estas alturas, cuando te han dejado así, varado en la cuneta, sin molestarse ya en fingir ternuras, amistad, quereres, y se te sacuden como perro pulgoso, si lo sabré yo, entonces, empápese, entonces es cuando, por vez primera, se da uno cuenta de que está curado, que ya no tienes la renquera de siempre, el dolor de cada día... Te han quitado, con su despego, el enorme, el punzante miedo a la vida que siempre has arrastrado a lomos, mañana y tarde disimulado con pamplinas, amabilidades, hipocresías... Hay que dar las gracias, muchas gracias, y, sin duelos ni cohetes, volverse de cara a la pared. Pero, eso sí, muy contento. Ah, se me olvidaba. No apriete la mano con su tesoro dentro. De todos modos, se la abrirán luego, con cualquier pretexto, para quitárselo, cómo van a permitirle que se lleve la felicidad consigo, qué va, hasta ahí podíamos llegar...

ALONSO ZAMORA VICENTE

Amado Nervo, 3
MADRID-9

BAILES Y MOJIGANGAS SOBRE EL NUEVO MUNDO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

Cómo no recordar que fue a Ricardo Rojas a quien oí por primera vez destacar la presencia de América en el teatro menor de España. En sus clases de literatura española de la Universidad de Buenos Aires varias veces se refirió a esa aparición directa o alusiva, imaginativa o manierista, pero siempre muy viva y de un gran interés literario e histórico. Varios años después, y con motivo de las conversaciones previas a una edición de *La aurora en Copacabana* de Calderón, cuyas notas críticas estaban a mi cargo, Rojas volvió a tratar ese tema con más detenimiento. Era asunto que evidentemente le fascinaba, como le atraía también sobre manera el drama de Colderón sobre la conquista del Perú y la Virgen de Copacabana. Puso Rojas un profundo entusiasmo en la redacción del estudio que precede a la obra, y que vino a ser su último trabajo de tema hispánico [1].

Muchas observaciones de Rojas han vuelto a mi memoria al redactar este artículo. He podido compartir más fundadamente su asombro ante esa América real y fantástica que surge en el teatro español, no solamente el de los grandes dramaturgos [2], sino en numerosísimas obras breves, muchas veces anónimas, de sabor e intención francamente populares: mojigangas, bailes, entremeses, fines de fiesta. Menos atrayentes desde una perspectiva esteticista, la mayoría de ellas no se imprimieron y muchísimas se han perdido. Fueron las Cenicientas de la crítica. Faltó la adecuada perspectiva, pues su enorme arraigo y difusión no obedecieron a causas caprichosas. Analizadas hoy con una atención que desborde la escritura y abarque la multiplicidad semántica de la «fiesta», aparecen como una revelación. Son extrañas, divertidas, vibrantes. Teatro margi-

[1] PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: *La aurora en Copacabana* (París-Buenos Aires, Hachette, Colección «El pasado argentino», 1956). Estudio preliminar por Ricardo Rojas (págs. 7-43); notas de A. P. L. (págs. 131-222). Mis notas, 185, acaso demasiadas, constituyen la base documental de un estudio publicado en estos mismos *Cuadernos Hispanoamericanos:* «El Nuevo Mundo en una obra de Calderón» (núm. 164, febrero de 1964, págs. 299-319).

[2] Destacaré dos monografías muy documentadas: la de MARCOS A. MORÍNIGO sobre *América en el teatro de Lope de Vega* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología, 1946) y la de ANGELA B. DELLEPIANE sobre la *Presencia de América en la obra de Tirso de Molina* (Madrid, Revista Estudios, 1968).

nal o antiteatro muchas veces, ayudan a ver cómo imaginaba y cómo sentía al Nuevo Mundo el hombre común español del siglo XVII.

Alentado por el interés que ya en mis años de estudiante se suscitara en mí, busqué los años 1966 y 1971 en la Biblioteca Nacional de Madrid y en otras especializadas el libro sobre el cual tenía más datos concretos: *Donaires de Terpsícore,* donde se incluía la *Moxiganga del Mundi Nuevo* de Vicente Suárez de Deza, comúnmente llamado Vicente Suárez por sus contemporáneos. El erudito Emilio Cotarelo y Mori, en un estudio sobre el teatro menor, comentó el año 1911 muy brevemente esa mojiganga [3]. Muchos años más tarde, Eduardo M. Torner, en su libro sobre la *Lírica hispánica* [4], destacó el valor literario y folklórico de la canción indígena que presenta Vicente Suárez. En su bibliografía Torner cita la *Moxiganga del Mundi Novo* como si fuese una obra impresa independiente, lo que induce a error, pues nunca se editó suelta ni hay manuscrito, por lo menos en los más importantes archivos por mí consultados. Cotarelo y Mori da, sí, el título (*Donayres de Tersícore*) del libro, donde aparece la mojiganga entre otras obras de Suárez de Deza, pero no consigna su data. Con esos elementos pude ubicar en 1971 dos ejemplares de la obra en la Biblioteca Nacional [5]. Desdichadamente en ambos faltaban los folios donde estaba impresa la *Moxiganga del Mundi Nuevo.* Pero el cuento tiene final feliz: este verano, con más sosiego y con la ayuda de los técnicos de la Biblioteca Nacional, pude encontrar otros dos ejemplares de *Donayres,* estos sí, completos y en excelente conservación [6]. Con respecto a las otras piezas que comento o aludo en estas páginas, el hallazgo surgió de una navegación sin hojas de ruta. Premio acaso, como suele suceder en toda aventura, a la ilusión, el azar y la perseverancia.

La «Moxiganga del Mundi Nuevo»

Vicente Suárez anota el título de su obra en la forma que hasta ahora lo he citado [7]. Todavía a mediados del siglo XVJJ se vacilaba entre la x, la g y la j—con alguna preponderancia de la g—al escribir la palabra

[3] «Mojigangas y fines de fiesta», en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVIII,* Madrid, N. B. A. E., bajo la dirección de Marcelino Menéndez y Pelayo, Casa editora Bailly-Baillière, 1911, tomo I, vol. 1, pág. CCXCVI.

[4] *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto,* Madrid, Castalia, 1966, págs. 425 y 442.

[5] Signaturas R/18.194 y R/18.513.

[6] Signaturas R/11.776 y R/19.025.

[7] Su título completo es *Moxiganga del Mundi Nuevo.* Para el Coliseo del Retiro. En la comedia de Siquis y Cupido. Fiesta del nacimiento del Príncipe Don Carlos Nuestro Señor. (Sigue la lista de «personas» de la obra y comienza el texto.) La mojiganga está incluida en la obra *Parte primera de los Donayres de Tersícore,* Madrid, por Melchor Sánchez, 1663 (folios 22-27 r. y v.). Es la segunda pieza del libro, después de una parodia burlesca sobre *Los amantes de Teruel.*

mojiganga. En adelante actualizaré la ortografía pero conservaré la expresión *Mundi Nuevo* porque guarda relación con el texto, pues, según hemos de ver, aparece en boca de un gracioso italiano.

La *Mojiganga del Mundi Nuevo* se dio en el Coliseo del Retiro de Madrid en enero de 1662, es decir, en una época de gran popularidad y máximo esplendor de las mojigangas. Sirvió a manera de fin de fiesta en la representación de *Psiquis y Cupido*, comedia de Calderón. Ambas obras se ofrecieron como homenaje al nacimiento de Carlos II. Aludiendo a la renovación del Coliseo, al mes en que se celebraba el espectáculo, al Nuevo Mundo que en ella aparece y a la presencia del príncipe niño, uno de los personajes sintetiza así tan múltiple novedad:

Si ella no fuera buena
ya trae de nuevo
año, mundo, teatro,
príncipe y tiempo.

(Folio 27, vuelta.)

La mayoría de las mojigangas se representaban después de las comedias o autos y concluían con música, bailes y gran alborozo. También se ofrecían, y en esas ocasiones con más despliegue, para festejar el Corpus, la Navidad o las Carnestolendas y también en algunas celebraciones reales. Ya se ha visto para qué ocasión escribió Vicente Suárez la suya, que es muy breve, animada y original.

Abundan en estas piezas los alcaldes, regidores, escribanos, dueñas, magos y otros muy diversos personajes que expresan su contrariedad porque les faltan temas para las mojigangas que les han encargado. El pretexto sirve para que la mojiganga se vaya urdiendo en presencia del público. Se vuelve al teatro improvisado, muy en la línea de la comedia del arte. Los secretos de la comedia parecen asunto divertido para el público, que muy cerca de los actores se pone también a hacerla. Teatro en el teatro. Recurso antiquísimo. Técnica de invención actualizada ahora por el «teatro pobre». Y diversión plena para el público del XVII, que, ya de vuelta de los asuntos de las comedias escritas, encontraba solaz en lo sorprendente e improvisado de las mojigangas.

El alcalde y el regidor de Alcorcón, personajes que aparecen en muchas piezas de Vicente Suárez, exponen en la *Mojiganga del Mundi Nuevo* el planteo ya conocido: hace falta imaginar una fiesta nueva por pedido real. Ya se verá cómo Suárez de Deza introduce un matiz de interés cómico. Que sus obras alcanzaron difusión lo prueba el hecho de que Alcorcón acabase por constituirse en una suerte de indicador semántico. Allí se tramarán siempre los festejos populares para las fiestas. Así lo

reconoce la alcaldesa de Getafe en un momento de la *Mojiganga de la almoneda* (1702), del prolífico *Farruco* de Castro:

Hay más graciosa tramoya:
aquesto de hacer servicios
a Alcorcón sólo le toca,
no a Getafe.

(F. 69, r.)

El *Entremés del alcalde de Alcorcón* (1663), de Agustín Moreto, pieza que tiene muchos elementos de mojiganga, presenta nada menos que al famosísimo Juan Rana recibiendo la vara de alcalde de manos de Simón Aguado. Con su nuevo rango le es dado también un difícil cometido: preparar una fiesta para «el chiquillo» (f. 62 v.), hijo del «Gran Philipo». Y un último dato para que se vea la difusión y popularidad del personaje: en su *Mojiganga de los alcaldes* (1722), Manuel de León Marchante hace aparecer al de Alcorcón como un tipo ya inseparable de la escena en este tipo de obras.

En la *Mojiganga del Mundi Nuevo* el alcalde de Alcorcón urde una mentira muy propia de su ingenuo carácter. Sostiene a troche y moche que el mismísimo príncipe Carlos II le ha escrito pidiéndole que envíe una mojiganga «de mano de buen maestro / al Retiro de Madrid / para remate a un festejo» (f. 22 v.). La fiesta era precisamente la que iba a celebrarse ese mes de enero de 1662 para honrar el nacimiento del príncipe, el mismo que, según el disparatado alcalde de Alcorcón, se mostraba tan precoz de escritura.

Aunque lo acosen con burlas y chistes, el alcalde no es hombre de confesar su farsa. Al revés: todos acaban compitiendo en ofrecer invenciones. Las idas y vueltas mientras se arma la mojiganga son buen pretexto para que aparezcan las remanidas sátiras contra barberos, médicos o cazadores, siempre muy festejadas por el público. Finalmente el regidor anuncia que ha encontrado la «mojiganga de novedad» que buscaba el alcalde. Sin presentarse todavía ante el público se oye a un italiano que anuncia maravillas en su pintoresca jerga:

Mundi nuevo.
Mundi nuevo, mi siñori,
cositis curiosis tengo,
alegris, nuevis, famosis,
dances, bailes, zaranvecos
de lo Príncipe Dispaña
con moxiganqui.

(F. 24, r.)

Así se anuncia, sorprendentemente, el Mundo Nuevo como una aparición curiosa, alegre, divertida. Y antes que el gracioso italiano avance a la vista de todos, el regidor aclara cómo ha aparecido aquél por el lugar enseñando

por Dios y por sus dineros
a las gentes cosas raras
desde un cajón o instrumento
que trae a cuestas, mostrando
de figuras y sujetos
tales cosas, que a la vista
se pasma el entendimiento.

(F. 24, r.)

Con buena técnica de suspenso Vicente Suárez demora y enreda la presencia de lo maravilloso. Como en su mojiganga no hay trama ni relaciones causales, saca un partido inteligente de los elementos sucesivos. Se escucha primero, desde dentro, el anuncio del extranjero, después el regidor habla de su presencia en el pueblo y describe el cajón mágico. Adviértase que hasta ese momento todo es oral. Y antes que lo verbal se trueque en visual, la expectativa, lograda con recursos originales, culmina en auténtico climax.

El arca del Nuevo Mundo

Al fin el cómico italiano se presenta y muestra corpóreamente, con máquina guiñolesca, las figuras que surgen de su cajón. Van desfilando el Coloso de Rodas, la Sirena y un Centauro, «il homo cavalo» (f. 25 v.) como lo llama el saltimbanqui [8]. Todo aparece con rasgos alucinantes, aunque no falta alguna nota local que acerca al mundo del espectador esas visiones fabulosas. La «Sirena del mar» se presenta cantando:

Para festejar el día
solo salgo obedeciendo,
pues sólo traigo de vida
a Manzanares los ecos.

La canción de la Sirena, entre tanta figura exótica, nos vuelve al paisaje, al marco de lo inmediato. Seguramente los espectadores asociarían el canto de esa Sirena con la que aparece en un baile muy popular

[8] En el reparto se lo llama Centauro (f. 22, r.). Después aparece como «mezo homo e cavalo mezo» (f. 23, r). Ya en corriente castellano, Vicente Suárez, al detallar el movimiento de escena, lo presenta como «medio caballo y medio hombre con arco y flecha» (f. 25, v.). El italiano lo anuncia: «El homo cavalo vengui/luegui al punto.» Cotarelo y Mori lo llama Sagitario, nombre que no aparece en la mojiganga.

entonces de Sebastián de Villaviciosa: «Morena del Manzanares / qué bien sabes olvidar...»

Todo ha brotado de ese cajón, madera, arca o instrumento del Nuevo Mundo. Lo veremos muchísimas veces en escena hasta convertirse en un recurso habitual. Siempre lleva ese nombre—Mundo Nuevo—. Así aparece en el anónimo *Nuevo baile del Nuevo Mundo.* Francisco de Avellaneda y Guerra, autor fecundísimo y muy atento a los gustos populares, tiene también su mojiganga *El Mundi Novi* (Nápoles, 1675), a la que él mismo califica de «moxiganga donosa». Solamente matices levísimos y su ritmo muy ágil la separan de las otras obras montadas en torno al mismo recurso. No podía faltar en esta nómina Francisco de Castro. Experto conocedor del público, ofreció su propia *Mojiganga del Mundi Novo* (1742) con el mismo título de la de Vicente Suárez. Pero *Farruco* va más allá en su imaginación y presenta a un sacristán enamorado que arma mojiganga para asombro de su amada, y en ella el propio Trufaldían presenta un «mundi novo» ya no en forma de arca, sino de rueda de la fortuna.

En la *Mojiganga de la almoneda* del mismo *Farruco* aparece otro Nuevo Mundo, éste en forma de tinajón del que salen «mil cosas notables». El dueño es don Panuncio Zampatortas, que abre almoneda porque se va a Indias... Para partir al Nuevo Mundo vende su «Mundi Novo» y convierte su casa en mojiganga.

La prodigiosa caja vuelve todavía a escena ya muy avanzado el siglo XVIII en una tonadilla de Antonio Rosales llamada, muy reminiscentemente, por cierto, *El mundinovo* [9]. No es un italiano, sino una italiana, la que ahora canta con música de gaita y el enrevesamiento de costumbre:

Yo miei signori
so una italiana
que la sua vita
anda buscando
il mondo novo
posto in questa arca.

(F. 1, r.)

En la tonadilla aparecen un Arlequín y dos franceses bailando un rigodón. Pero la italiana insistirá en presentar al «nuevo mundo» de su caja como el máximo atractivo:

porto qui dentro
mil gente varia

[9] Biblioteca Nacional de Madrid (B. N., en adelante), ms. núm. 16.063[45] (4 hojas, en 4.º, fechada el 13 de julio de 1777).

que fano tuti
cosa guapa.

(F. 2, v.)

La mojiganga es siempre una negación de la lógica, una apelación abierta a la fantasía y al delirio. Los cajones del Mundo Nuevo tienen mucho de retablo de maravillas y suponen un público dispuesto a aceptar esa representación alucinante de la realidad. Suárez de Deza apela, pues, a un recurso probado, a un simulacro de éxito seguro. Pero parece necesario advertir la distancia que va de la magia al truco descubierto. Como todo truco, el del cajón novimundista, desvanecidas sus sorpresas, se volvió monótono. Ya a fines del 1600 era viejo el arcón del Nuevo Mundo.

Presencia de Italia

Ni el saltimbanqui que trae el Nuevo Mundo en la mojiganga de Vicente Suárez ni la graciosa italiana que presenta un arca muy parecida son los únicos italianos que aparecen en bailes y mojigangas. En otras piezas veremos a Arlequín y a un Arlequinito, distintos personajes de la Comedia del Arte, bailarines de la ópera de Milán y diversos representantes de Italia. Todo ello nada sorprendente si se considera la influencia del teatro italiano desde la época de Lope de Rueda y si se atiende a la creciente expansión del gusto por lo italiano que empieza a cundir con el advenimiento de la dinastía borbónica.

En la *Mojiganga de Roxillas* (¿1613?), muy discutiblemente atribuida a Lope de Vega, aparecen italianos que cantan ritornellos y arietes a dúo. En su *Mojiganga del barrendero,* el divertido *Farruco* presenta a un cómico saltimbanqui italiano. En otra mojiganga, ésta más original y mejor estructurada, *El miserable enamorado* (1663) [10], de Román Montero de Espinosa, el mes de diciembre aparece personificado por un francés vestido con gran donaire, pero que, acaso para armonizar con los gustos populares, habla un *pastiche* de italiano y desgrana una de esas pintorescas enumeraciones que ya conocemos, aunque esta vez sea de prendas y adornos femeninos: «coses lindes e galanes» (f. 128, r.).

Muy parecido es el juego de la *Mojiganga de Tuti li Mundi* [11], que se dio a fines del 1600. Nuevamente un francés habla al modo italiano y descubre la novedad gastronómica de la empanada a un alcalde glotón:

[10] B. N., ms. núm. 14.856/31 (folios 122-128, r. y v.).
[11] B. N., ms. núm. 17.096 (6 h., 4.º, hol.ª, letra de fines del XVII). Hay otro ms. núm. 14.779 (8 h., 4.º, hol.ª, letra siglo XVII).

Quien quiere ver Tutil Mundi,
el gran Cid en la campaña,
quien quiere mirar
bonita cosa galana.

(F. 3, r.)

Cosas alegres, nuevas, bonitas, guapas, galanas. Con variantes adjetivas es siempre la misma maravilla la que surge del Mundo Nuevo. Y siempre italianos o franceses italianizados como voceros de primicias o engaños.

En una mojiganga contemporánea a la de Vicente Suárez, *El agua de la vida* [12], por Diego de Nájera y Zegrí, obrita hilada con mucha gracia, un italiano fantasioso resulta ser el inventor del agua de la vida. Consigue prodigios y deja sin quehacer a los médicos. Hasta que los propios muertos se ven obligados a aparecer en escena y correr al embaucador.

En una sátira que tiene mucho de mojiganga, *Los títeres fingidos* (1702), Francisco de Castro presenta «multi titere preciosi / tuti di pulichinela» (f. 147 r.). Los muñecos parodian la historia del rey Don Sancho. No se puede pedir más imaginativa fusión cultural.

Agreguemos un último ejemplo: la *Mojiganga de la Casa del Duende* [13], lograda expresión del género que presenta tipos populares muy bien perfilados. También en este caso el duende timador es personificado por un italiano que se disfraza de Trufaldín, promete disparatadas habilidades, trae danzas de la ópera de Milán y desgrana los anuncios exóticos que ya hemos oído a personajes semejantes:

Cosi pulide, curiose,
non mai veduto in Spagna.

(F. 9, v.)

Creo fatigoso acrecentar la muestra. Sería la de nunca acabar.

Un personaje de la *Mojiganga de la Casa del Duende* acierta a dar una síntesis justa cuando expresa que todos los días aparecen en la Corte «novedades extremadas» (f. 17, r.). La mayor parte de ellas procedían de Italia [14] y se entrecruzaban con otras de disparatado exotismo. No quiere esto decir que faltasen notas regionales muy auténticas especialmente en los bailes, ni que estuviesen ausentes las costumbres y los tipos locales. Y a todo esto se unían las cosas y los símbolos de América, desde

[12] B. N., ms. núm. 16.898 (4 h., 4.º, hol.ª). Letra de fines del XVII. Cotarelo y Mori la considera erróneamente anónima (lugar citado en nota número 3, pág. CCCII).

[13] B. N., ms. núm. 14.518/4 (10 h., 4.º). Letra de principios del XVIII.

[14] Sobre la influencia italiana en las obras menores del teatro español, véase CESCO VIAN: *Il teatro «chico» spagnolo,* Milán, Istituto Editoriale Cisalpino, 1957, págs. 5-43. Sobre la máquina del Mundi Novi ofrece una amplísima documentación J. E. VAREY en su *Historia de los títeres en España,* Madrid, Revista de Occidente, 1957.

una perspectiva tanto real como fantástica, pero siempre como algo de España. Todo en divertida y pintoresca confusión.

Situadas en el ambiente social del siglo XVII las mojigangas adquieren un significado más rico. Verificamos una constante: siempre saldrán del arca del Mundo Nuevo cosas extrañas y de fama, pero siempre, también, enlazándose con realidades próximas, de todos los días. España buscaba conocer y atraerse el mundo entero pero mirándose a sí misma. Con ojos escrutadores, burlescos y muchas veces despiadados.

Un baile y una canción americanos

La *Mojiganga del Mundi Nuevo* es brevísima. Alcanza, sin embargo, para ofrecer un poco de todo. No hay en ella trabazón dramática, sino una sucesión alucinante de apariciones y sorpresas. Cuando el espectador cree agotados los efectos de las «cositis» alegres que el italiano saca del cajón del Mundo Nuevo comienza un desfile de distintas danzas, todas muy pintorescas.

En las numerosas obras de Vicente Suárez los bailes aparecen con mucha frecuencia. Los conoce bien y los acota con cierto tecnicismo. Viene así a explicarse la razón por la cual acudió a la diosa de la danza y del canto coral, madre de las sirenas, para titular el conjunto de sus producciones teatrales: *Donaires de Terpsícore.* Lucen algunos de esos donaires en la *Mojiganga del Mundi Nuevo.* Veremos en ella bailes de portugueses, valencianos, indios y negros. Cada uno posee una bien perfilada singularidad folklórica. Los distintos grupos salen vestidos con trajes regionales y cantan en su propio idioma. Dentro del conjunto sobresalen por su gracia el baile y la canción de América.

Con intercalaciones del alcalde de Alcorcón, siempre ingenuo, y del regidor o el escribano, siempre irónicos, hemos visto surgir las novedades del Mundo Nuevo, a las que sucede el desfile danzante. La aparición de las indias americanas se enlaza teatralmente con una expresión del pintoresco alcalde. A medida que la mojiganga «urdiéndose va» aumentan los hurras y las exclamaciones entusiastas. El alcalde se inflama de júbilo y hasta llega a imaginar que, como era costumbre, le será dada una recompensa real por su mojiganga:

Que
según se va poniendo
desde alcalde de Alcorcón
a las Indias voy a serlo.

(F. 26, r.)

El italiano toma al vuelo estas palabras y concita la danza:

India a dito Vuesoría
puey sálgano le Indi presto.

Y así se presentan «cuatro indias con arcos y flechas y plumas en la cabeza» (f. 26 v.). Está muy bien elaborado el *crescendo.* Primero la expectativa creada por las mentiras y vacilaciones del alcalde, después la ruptura de ese clima costumbrista con la irrupción del extranjero y sus anuncios fabulosos. A ello sigue la corporización de sus maravillas y, como cierre, el cortejo de bailes. También en esta parte, gradación y variedad combinadas con mano experta. Tres bailarines portugueses, acompañados por un tamborilero, pasan bajo arcos cantando una letra brevísima. Apenas salen, ya están en escena las cuatro indias, que entonan estos versos de auténtico sabor americano:

Por lo que la Corte
manita
reverbera ya,
Madrid, Nueva España
manita
se puede llamar.
¡Arrufa y fa!
Quien quisiere ir al cielo
manita
venga y lo verá.

(F. 26, v.)

Danzan y cantan después los valencianos con sus dulzainas. Cierran el desfile dos negras y dos negros presentados ridículamente que bailan y después, en una punta del tablado, celebran el nacimiento del príncipe. La canción de las indias americanas perdurará como la nota de más acendrado lirismo.

Muchas veces volverán a aparecer danzas y canciones del Nuevo Mundo en mojigangas y desfiles callejeros para fiestas. Recordaré, por el interés que tiene la breve pieza, el *Entremés de las fiestas de palacio* (1663), de Agustín Moreto, obra con muchos elementos de mojiganga (*moxiganga* la llama uno de los personajes). Al final de la representación cada uno de los elementos de la naturaleza sale bailando: la tierra representada por gallegos, el agua por las Indias, el aire por Italia, el fuego por una negra de Angola. Antes que salga bailando una india que va «detrás del elemento agua echando agua» (f. 34 r.), el alcalde anuncia:

Con el agua la India
se viene a España

que es trayéndoos el oro
como una plata.

(F. 34, r. y v.)

El oro y la plata, una vez más, metáforas de América. Tiene también algún interés la canción de indios americanos que incorpora Juan de Mattos Fragoso a su *Mojiganga del Folión*[15], así denominada porque se canta una folía portuguesa. Es una nota pintoresca a la que falta la fidelidad que posee la canción indígena de la *Mojiganga del Mundi Nuevo.* Hay un gran contraste entre la sobriedad con que se presentan las bailarinas americanas en la obra de Vicente Suárez y la absurda extravagancia de la mayoría de las danzas de indios en el tetro del XVII. Incluso se llegó a tener idea clara de esos disparates. Exactamente en el año 1700, en un momento crítico de la evolución del género que exigía crecientes novedades, Pablo Polop y Valdés, en su *Mojiganga de la Pandera*[16], no atenúa la autocrítica. La Pandera canta:

Disparates adrede
puestos en chanza
son cosas a que obliga
la mojiganga.

(F. 5, v.)

Por lo menos en lo que a las danzas y canciones se refiere, puede excluirse de este juicio a la *Mojiganga del Mundi Nuevo.* Comediógrafo hábil, fecundo y experimentado, astuto «fiscal de las comedias», Vicente Suárez conocía al dedillo los trucos de la fiesta. Se movía con seguridad dentro de sus difusos límites y sabía ubicar en su momento preciso los detalles de más atracción. En el heterogéneo despliegue de su *Mojiganga del Mundi Nuevo,* ese espacio clave es el que ocupan las danzas y la canción de las cuatro indias americanas.

En cuanto a los valores poéticos y folklóricos de la canción, éstos aparecen reconocidos por la incontrovertible autoridad de Eduardo M. Torner[17]. El sabio crítico transcribe la letra ofrecida por Vicente Suárez en su mojiganga y subraya su analogía con algunas formas líricas que aún perduran en Hispanoamérica en virtud principalmente de la tradición oral. Para Torner, el *manita* del siglo XVII es el *mamita* tan abundante hasta hoy en coplas y seguidillas populares.

Vicente Suárez asocia la imagen del Nuevo Mundo con todo lo

[15] B. N., ms. núm. 16.505 (3 f., 4.º, hol.ª, autógrafa). No es anónima como cree Cotarelo y Mori (lug. cit., pág. CCCI), que en esto sigue a La Barrera en su *Catálogo.*

[16] B. N., ms. núm. 15.144 (6 h., 4.º, hol.ª). Letra de principios del XVIII. No es anónima, como afirma Cotarelo y Mori (pág. CCCIV).

[17] *Lírica hispánica,* ed. cit., pág. 424.

MOXIGANGA DEL MVNDI NVEVO,

PARA EL COLISEO DEL RETIRO.

EN LA COMEDIA DE SIQVIS, Y CVPIDO.

FIESTA AL NACIMIENTO DEL PRINCIPE Don Carlos nuestro Señor.

Entraron en ella las personas siguientes.

Alcalde, Escriuano, y Regidor.
Vn Italiano del Mundi nueuo.
Dança de Portuguesas.
Dança de Valencianos.
La Sirena.
El Centauro.
Dança de Indias.
Dança de Negros.

Salen el Alcalde, Regidor, y Escriuano.

Alcald. Digo, cà questo es verdad.
Regid. Digo, que yo no lo creo.
Escriuan. Ni yo tampoco, aunque mas
me digais. *Alcald.* Pus ello es ello.
Regid. El Principe carta a vos.
Escriu. Carta el Principe a vos, cierto
Alcalde, que sois notable.
Alcal. Digo, que me ha escrito el mesmo
Prencepito. *Regid.* Que dezis?
de oiros el juyzio pierdo.

Escriu.

PARTE PRIMERA DE LOS DONAYRES DE TERSICORE,

COMPVESTO

POR

D. VICENTE SVAREZ DE DEZA Y AVILA,

VGIER DE SALETA DE LA REYNA N. SEÑORA, Y SVS ALTEZAS, FISCAL DE LAS COMEDIAS, EN ESTA CORTE.

DEDICALA

A Iuan Martin Vicente, Familiar del Santo Oficio, y criado de su Magestad, en su Guarda de Acauallo, &c.

CON PRIVILEGIO,

En Madrid, *Por Melchor Sanchez*, *Año* de 1663.
Acosta de Mateo de la Bastida, Mercader de Libros. Vendese en su casa, frontero de San Felipe.

sorprendente, pintoresco y extraño; demuestra aprecio por las Indias, ya que el alcalde de Alcorcón aspira como premio a serlo en ellas y, además, ofrece una danza y una canción americanas limpias de falso pintoresquismo. Es ciertamente mucho si se considera la estructura sincopada de las mojigangas.

El arte de Vicente Suárez

Si como patrón de juicio se tiene en cuenta el mayor número de estas piezas y se piensa que la escritura es apenas un hilo que sostiene a la tramoya, cabe compartir el juicio de Emilio Cotarelo y Mori sobre la obrita de Vicente Suárez: «En lo literario es buena pieza» [18].

Los diálogos de la *Mojiganga del Mundi Nuevo* son recortados, sin una palabra de más. Cada uno habla como es y todos dejan aflorar una riquísima vena popular. Las partes del armado escénico ajustan a la perfección. Parece imposible sacar o poner nada. Y todo es sorpresa, alegría, disparate. Aunque casi ocultos por el vértigo de la acción, Vicente Suárez desliza temas nada superficiales, como el tiempo y la locura. Es precisamente el alcalde de Alcorcón quien, cuando el italiano del arcón le pide que no le saque «su tiempo», rápidamente le contesta que es lo primero que ha de tomarle, pues el tiempo «hace/ ser a los más locos, cuerdos» (f. 25, v.). Pronto insistirá en requerirle «año y tiempo», pues ambos «prenda de cordura son». Coincidencia de Suárez de Deza con las ideas sustentadas por Calderón y otros dramaturgos. En un momento en que parecía quebrarse la idea del hombre como ser puesto en el tiempo para verlo más desde su existencia interior, como «ser del tiempo», Vicente Suárez desliza esta problemática en las afirmaciones del menos sagaz de sus personajes.

Esas reflexiones sobre la temporalidad aparecen muy sesgadamente sin alterar el definido carácter de la mojiganga: juego, pasatiempo mágico, fiesta, júbilo. Así, hasta la misma falta de intrigas propias de las comedias y entremeses, resulta ser un valor positivo de esta obra.

En mojigangas de estilo e intención muy distintos, Suárez de Deza presta más atención al enriedo. Así ocurre en su *Mojiganga de los casamientos* [19]. En ella describe las divertidas e insólitas peripecias de un noviazgo entre tres damas y tres pretendientes «que de las Indias, aunque pobres vienen/a pretensiones que en la Corte tienen (f. 70, v.). Aparecen así en su mojiganga tres indianos, los personajes de América más abundantes en el teatro español, donde generalmente se los ataca

[18] Lug. cit. en nota 3, pág. CCXCVII.
[19] En *Donaires de Terpsícore* (ed. descrita en nota 7), folios 70-76.

y ridiculiza. No solamente aparecen en las comedias y los dramas más conocidos y estudiados. En los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid existen numerosas piezas breves sobre este personaje [20], que ya no era ni americano ni español, acaso por ser de las dos partes, y que suscitaba reacciones muy complejas y ambiguas. Es un tipo muy popular en la escena española. Vicente Suárez lo incorpora sin la menor originalidad y de acuerdo a la costumbre, que no era precisamente la de favorecerlo en el retrato. Confirmación, en todo caso, de su interés por los temas y las gentes de Indias.

UN «BAILE NUEVO DEL MUNDO NUEVO»

En muchísimas otras piezas breves, de carácter análogo al de las mojigangas, aparecen temas y tipos americanos. Así sucede en un baile anónimo intitulado *Baile nuevo del Mundo Nuevo* [21], que debió tener algún éxito, pues se dio no solamente en Madrid, sino también en Toledo. Consta en el manuscrito que allí lo representó la Comedia de Antona.

No obstante llamarse sencillamente baile, esta pieza desenvuelve una esquemática trama. Es el mismísimo Amor quien, mientras canta alusivas letras de baile, va guiando las peripecias. Este personaje aparece con la conocida tabla del Nuevo Mundo y, protegido por ella, ofrece la primera danza de la obrita. Muy pronto es posible comprobar que el anónimo autor sustituye al principal de sus personajes como hablante poético y lo hace portador de sus propias observaciones sobre América:

Se han hecho del Mundi Novi
cien ideas, mas también
corta un sastre de una tela
un jubón y un guardapiés.

(F. 1, r.)

[20] Citaré algunas: *El chasco del indiano,* sainete anónimo; *El chasco por el honor o el indiano castigado,* sainete de LUIS MONCÍN; *El indiano de la oliva,* fin de fiesta para la comedia *El único fin de Apolo,* de MANUEL GONZÁLEZ RUBÍ; *El indiano embustero,* fin de fiesta anónimo; *El indiano escarmentado,* sainete; *El indiano fingido,* también sainete, posiblemente del mismo desconocido autor del anterior; *El indiano incrédulo,* entremés anónimo; *El indiano perseguido, Don Bruno de Calahorra,* por ANTONIO DE ZAMORA. Para muestra es suficiente. Hay muchísimas más obras sobre el inquietante personaje.

[21] B. N., ms. núm. 14.513/63 (5 h., 4.º, letra de fines del XVII). Hay vacilaciones en el título: *Baile del mundi nobo* (f. 1, r.), *Baile nuebo del mundo nuebo* (f. 3, r.). Al comienzo de la obra se repite el último título (f. 4, r.). He optado por la denominación más empleada en el manuscrito y más acorde con el espíritu del baile. El *Catálogo* de A. Paz y Melia cita la obra como *El mundo novo* (Madrid, 1899, pág. 344, núm. 2.251). En el f. 3, v., del manuscrito se lee: «Se hizo en Toledo, en la Comedia de Antona».

Cuando el Amor procura reconciliar a un matrimonio desavenido («malcasadillos» los llama), el Nuevo Mundo alcanza un simbolismo distinto, como una suerte de opuesto ético al mundo viejo. No son dos geografías, sino dos actitudes vitales las que se contraponen:

vivir riñendo
más es de mundo antiguo
que mundo nuevo.

(F. 2, v.)

Todas las alusiones de la pieza son significativas y se correlacionan con el desenfado expresivo y el frenesí que la caracterizan. Desde el comienzo es muy franca la nota sensual:

Pues ello ha de ser,
que haya bailecillo
de brinco y placer.

(F. 1, r.)

Ningún freno, ni la misma Nochebuena, detiene la efusión erótica: «Nochebuena, bulla y pena/son espuelas del placer» (f. 3, v., y f. 4, r.). El Amor empuja aún más y anima a todos para que bailen y canten: «Ande el brinco y púdrase/quien le pareciese mal/de que nos holguemos bien» (f. 4, r.). Crece el regocijo y en medio de lo que ya es orgía, el Amor detiene a unos apresurados caminantes y les ofrece bailes del Nuevo Mundo, con los que concluye la fiesta:

Acabemos el baile
pues que ya es tiempo
ofreciendo estas danzas
del Mundo Nuevo.

(F. 5, v.)

Para darles color americano, el Amor utilizará en sus cantos algunos fonetismos tomados del habla de los negros, combinados sin la menor preocupación de fidelidad fonética. El Nuevo Mundo no está simbolizado exclusivamente en las apariciones del arca de las maravillas. Asume un significado más hondo, el de una actitud renovada frente a la existencia. América es la posibilidad de romper con ataduras falsas y de asumir actitudes de franco vitalismo. El modesto *Baile nuevo del Mundo Nuevo* expone así una idea de América frecuente en cronistas, historiadores y dramaturgos. Resulta, en alguna medida, la América de los desesperados...

Las mojigangas y los bailes recrean una tradición antiquísima, an-

terior a los romanos. «No hay fiesta si no hay danza», anota ya en 1606 Bernardo José de Aldrete, en su tratado *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que hoy se usa en España.* Las mojigangas, que siempre culminan con danzas populares, confirman en el siglo XVII esa aseveración.

En cuanto a las danzas del Nuevo Mundo, muy grande debió ser su arraigo, pues ya muy avanzado el siglo XIX reaparecen muchas de sus características en una pieza corta titulada *El Mundo Nuevo* [22]. Su autor la califica de «inocentada cómico-lírica», pero en ella encontramos, cierto que muy diluidos, algunos de los rasgos del baile del 1600, que acabo de comentar. Esta es una sátira al juvenilismo (mal de siempre). El final resulta tan de mojiganga, que la protagonista, Corina, llega a preguntar: «¿Qué opina usted de esta mojiganga?» (f. 40, v.). Prueba bien concreta de que su autor (Rafael García Santisteban) percibía bien las afinidades y que la palabra mojiganga (el autor la escribe con g) no se había perdido del todo a mediados del siglo XIX.

Esta inocentada cómica sobre *El Mundo Nuevo* concluye, como el baile homónimo, con jarana y danzas. Carece, sin embargo, de la audacia conceptual que sorprende en aquél. Son tiempos de más mansedumbre. Llega muy apagado el bullicio mojiganguero.

Lo que expresaban las mojigangas

Todavía en el siglo XVII retenían las mojigangas los elementos de fiesta que poseyeron en su origen. No se habían borrado de ellas ni la algazara ni las pantomimas propias de las antiquísimas «boxigangas», con las que solían concluir las fiestas de toros y de cuyos festejos hay documentos que se remontan al siglo XI. Nunca llegaron a ser estimadas y ni siquiera consideradas desde el punto de vista artístico. Se las tuvo por demasiado populacheras. Ningún autor grande, salvo Calderón, que escribió algunas excelentes, se dignó cultivar el género. Tal vez ese menosprecio y el hecho de que sólo muy excepcionalmente llegaran a imprimirse, las libró de las censuras y prohibiciones que pesaban sobre las comedias [23].

Tanto las mojigangas como los bailes y otros juegos teatrales análogos trasuntan esa universalidad intensa, ese entusiasmo por acer-

---

[22] B. N., ms. núm. 14.448/20. También ms. núm. 14.549/15 (42 h., 4.º, licencia en Madrid, 12 de diciembre de 1861). La pieza es en un acto, en prosa y verso.

[23] Para la documentación de esas limitaciones sigue siendo utilísima la obra de CASIANO PELLICER *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804). Reedición a cargo de José María Díez Borque (Barcelona, Labor, 1975). Deseo señalar la riqueza conceptual y la escritura del epílogo («... o ciertas reflexiones melancólicas sobre el lenguaje y el poder») de Alberto Cousté. Parece imposible decir más y mejor en solo tres páginas (187-190 de la citada edición).

carse a todo lo creado y a todo lo imaginable por la fantasía, tan propios de lo popular español del siglo XVII. Con un mínimo de escritura y de trama, con un máximo de elementos visuales y musicales, las mojigangas corporizan y alegorizan simultáneamente el vario contenido del mundo: desde el Coloso de Rodas y el Cid hasta el diablo y Alejandro Magno; desde el Caballero de Olmedo hasta dueñas y matachines, magos, embaucadores y el cuerpo por dentro o el alma misma sacada a andar por el mundo.

Veremos gigantones y gigantonas, enanos, títeres, cabezudos, animales de veras o de disfraz, hombres-mujeres y mujeres-hombres, fantasmas, brujas, astrólogos y fabulosas ballenas. Otras veces reaparecerán deformados o burlados personajes de las comedias y de los romances más populares [24]. La nómina podría ser infinita. Todo brotaba abigarradamente, en una mezcla absurda y provocativa muy característica del Barroco. Y cuanto más popular la expresión teatral, más intrincado el laberinto de los símbolos [25].

Muy sensibles a la novedad y a las preferencias del público, los autores de bailes y mojigangas acogían de inmediato lo que pudiese tener un eco en las calles. Así vemos que poquísimo tiempo después de impreso el *Quijote,* ya en junio de 1605 y para los festejos del príncipe Felipe, celebrados en Valladolid, aparecieron en medio de la «universal holganza» los principales personajes creados por Cervantes como protagonistas de «una mojiganga o entremés» [26].

No puede extrañar que ese tipo de fiesta pasase pronto a América y aun a sitios tan apartados como el pueblo peruano de Paussa, donde a principios del siglo XVII desfilaron entre gran pompa las figuras del *Quijote* [27]. Antes que en el libro llegaron a América, corporizadas y vivientes, esas criaturas fabulosas, seguramente contempladas como algo sobrenatural por indios y criollos. España asombraba al Nuevo Mundo con los mismos rasgos manieristas con que el Nuevo Mundo se pre-

---

24 Las parodias son frecuentísimas en las mojigangas, obras de ruptura y burla. He citado ya el remedo de *Los amantes de Teruel,* mojiganga muy divertida del autor de la *Del Mundi Nuevo.* El mismo VICENTE SUÁREZ tiene dos parodias más: *Mojiganga de títulos de comedia por el estilo nuevo* (en *Donaires de Terpsícore,* ed. cit., folios 61-65) y *Mojiganga de Don Gaiferos con títulos de algunos romances antiguos y modernos* (en la misma obra, fs. 124-127).

25 Véase EMILIO OROZCO: *El teatro y la teatralidad en el Barroco,* Barcelona, Planeta, 1969. Nuevas y muy fundadas perspectivas críticas.

26 Cfr. *Memorias de Valladolid* (1606), de THOMÉ PINHEIRO DE VEIGA. Fragmento transcrito por FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN en su libro *El «Quijote» y Don Quijote en América* (Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1911, págs. 50-51). La obra de Rodríguez Marín apareció el mismo año que el estudio de Emilio Cotarelo y Mori sobre las mojigangas, publicado en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles. La prueba que ofrece Rodríguez Marín sobre la representación de una mojiganga con los personajes del *Quijote* en Valladolid el año 1605 constituye una refutación terminante a la tesis de Cotarelo y Mori de que no hubo mojigangas hasta muy avanzado el siglo XVII *(ob. cit.,* pág. CCXCIII). Agreguemos que pronto la presencia de los personajes cervantinos llegó a ser muy común en las mojigangas. Se repetían mucho y, al parecer, sin producir cansancio.

27 Rodríguez Marín transcribe el documento donde se relata la representación *(libro citado,* páginas 97-115). Hubo asombroso despliegue, con más de cuarenta jinetes disfrazados.

sentaba a España. Y las mojigangas eran el puente de ese extraño intercambio.

Uno de los paradojales inconvenientes que tiene todo lo que se afana por ser nuevo es que con demasiada frecuencia resulta muy viejo. No debe sorprender, pues, el aire de actualidad que sopla en las mojigangas, en los bailes y en las piezas afines. La inmediatez con que se presenta todo—aquí, cerca; neto, palpable—y su caudaloso popularismo, que incluye al espectador en la fiesta, parecen ajustarse ortodoxamente a las propuestas actuales de lo que se ha dado en llamar el «teatro total».

Cerca del vivir cotidiano, las mojigangas nacían en la calle y a la calle volvían. Captaban y reflejaban las costumbres, pero sin costumbrismo. Pertenecían a ese público-sociedad que las hacía suyas y las vivía en plenitud. Por eso su inteligibilidad requiere un código más amplio que el de la lectura. Carecen de simetría. Tienen mucho de juguete atópico. Hay que ver sus figuras deformadas y ridículas, hay que escuchar sus canciones, hay que participar de sus bailes y juegos. Hay—en síntesis—que meterse en la mojiganga. Tal es la invitación que se formula en la extraña *Mojiganga del carretero:*

Vaya de fiesta, vaya de risa,
vaya de baile, vaya de chanza,
vaya y venga la mojiganga[28].

En la *Mojiganga del Mundi Nuevo* podemos apreciar un montaje expresionista *avant la lettre*. Suárez de Deza reduce al mínimo los parlamentos para dar preferencia a la fantasía visual y a la música. La lógica, por otra parte, le importaba menos que nada. Pedir realismo a una mojiganga sería como pretender verificar la fantasía o el sueño. Lo inesperado es en estas obras lo normal. Y América surgía en ellas sin alterar esas perspectivas alucinantes. Era la representación de lo nuevo, de lo exótico. Todo podía venir de ella. En ella todo podía acontecer. Hasta una vida más franca y más libre, como la que el Amor promete a los malcasadillos del *Baile nuevo del Mundo Nuevo.*

En algunas de las mojigangas que he recordado, el pueblo español pudo ver danzas de Indias o escuchar canciones americanas que perduran hasta hoy en la poesía popular. Concluidas esas representaciones era muy difícil que se borrase en la imaginación del público el

[28] B. N., ms. núm. 16.675 (6 h., 4.º, hol.ª, letra del siglo XII). La cita corresponde al folio 1, r. A esta obra se la conoció también con el título de *Mojiganga de la muerte.* Pertenece a Calderón. Cotarelo y Mori las considera como piezas distintas y cree que la segunda es anónima (pág. CCCIV). Se trata de una misma obra. Parece innecesario advertir que todas mis rectificaciones a Cotarelo y Mori no atenúan mi respeto por su obra y particularmente por su estudio sobre las mojigangas. El abrió el camino que intenté proseguir.

deslumbrante desfile. Distorsionado, colorido, rebosante de hechizo, era el Nuevo Mundo que surgía de las arcas maravillosas. Y también el sitio de una independencia del alma, de una existencia más personal, como vemos se insinúa o francamente se manifiesta en algunas de estas obritas.

Fiesta auténtica, rompe los límites del tradicional espacio escénico. Resguarda, sin diluirlos, elementos arquetípicos. Llevanta ese tiempo aparte, el *hierós chrónos* platónico, donde todo resulta simultáneamente muy mundano y muy extraño. ¿Realismo mágico? Desde luego. Y acudo sin temor a la fórmula desgastada por su rutinario uso pedagógico. Mundo surreal y corpóreo el de estas mojigangas sobre el Nuevo Mundo. Muy de la España popular y fantástica. Muy de la América mágica y lejana. Por puro amor a la esperanza, el Nuevo Mundo surge como una formidable metáfora de renovación. Llega con sus bailes y sus músicas. Ofrece una manera distinta de ser hombre. Y así se mete en el corazón y en la fiebre de la España del 1600. De príncipes y reyes y personas de alcurnia que contemplaban y se divertían de lejos; de gentes populares que se daban íntegras a la fiesta. Que eran ellas mismas la fiesta.

ANTONIO PAGES LARRAYA

Libertad 1274 (6.º, B)
BUENOS AIRES (Argentina)

POEMAS DE VASKO POPA

Vasko Popa nació en 1922 en Grebenac, al norte de Yugoslavia. Es en la Universidad de Belgrado donde hizo estudios de literaturas francesa y yugoslava. Empieza a publicar sus poemas al principio de la década de los cincuenta. No es por casualidad que su primer libro va ya sellado por el tema de la muerte, pues nuestro poeta, igual que todos los de su generación, quedó marcado por la experiencia devastadora de la guerra y por el sufrimiento humano que le tocó presenciar. La poesía, para Popa, no es un fin en sí, sino un instrumento de exploración de la realidad. La palabra bella y hueca y el puro fluir de la conciencia no parecen propicios a su mundo disciplinado, sobrio. Su surrealismo, como acertadamente señala Ted Hughes, se aproxima a una suerte de surrealismo folklórico en que las fuerzas ocultas del ser cooperan plenamente en la solución de la ardua faena del vivir. Y al mismo tiempo, a pesar de la aguda conciencia de los problemas del hombre moderno, nunca cae en el realismo socialista, que en el caso de Yugoslavia fue tan sólo una moda pasajera.

Vasko Popa pertenece a esa corriente poética universal de todos los tiempos que podríamos denominar como poesía visionaria. Poeta metafísico por excelencia, busca apasionadamente la esencia de los fenómenos y de las cosas. Cada detalle de la vida material o natural, cada acción humana, es un mirador hacia el trasfondo metafísico de la existencia. Tanto la totalidad del devenir cósmico como los seres y objetos más ínfimos se convierten para él en materia poetizable, en símbolos de la frustración y malestar de la existencia, de la lucha y del ansia por alguna forma de vida auténtica. La dinámica básica de interacción de las fuerzas es el juego, según la concepción de Popa. Mas su consecuencia a nivel cósmico es un mundo al revés, un «mundo oblicuo», corroído por la ironía, el mal y el absurdo. La vida y la posvida son también un juego de anti-

nomia en que lo infantil y lo macabro, lo inocente y lo maligno, lo tierno y lo violento, lo cómico y lo lúgubre, la plenitud de la vida y la nada, la búsqueda desesperada del otro y la incomunicación se entrelazan y confunden.

Dotado de una extraordinaria capacidad de concisión, Popa nos entrega textos que por su economía verbal recuerdan a la poesía gnómica. De esta manera, a través de un lenguaje decantado, el poema se hace espejo de la búsqueda de lo esencial. El uso del lenguaje coloquial, propio del ámbito infantil, familiar o folklórico, hace que falsamente su poesía nos parezca fácil y asequible; y así caemos en su trampa. El mundo al que nos atrae con el lenguaje de todos, ya plasmado en la conciencia lingüística general, es un mundo ayuno de inocencia, incongruo, fragmentado, de dimensiones y relaciones trastornadas. El poeta, sabio triste, pronuncia el absurdo de ese mundo y lucha virilmente contra él.

Popa publicó los siguientes libros: *Corteza* (1953), *Campo sin sosiego* (1956), *Cielo secundario* (1968) y *Tierra parada* (1972). Ultimamente han aparecido otros tres volúmenes suyos: *Casa en medio del camino, Carne viva* y *Sal lobuna.*

La unidad poemática mínima de su obra es el ciclo, no el texto en su individualidad. Por esto la tarea de aislar poemas se hace difícil y arriesgada. Las composiciones de esta selección pertenecen a los libros *Corteza, Campo sin sosiego* y *Cielo secundario.*—*SNEZANA LJUBOJEVIC STIEFEL (49 E 96 St. 1 D. NEW YORK, N. Y. 10028, USA).*

CORTEZA (1953)

CONOCIDOS

No trates de seducirme bóveda azul
No juego
Eres la bóveda del paladar sediento
Sobre mi cabeza

Cinta del espacio
No te enredes alrededor de mis piernas
No me fascines
Eres la lengua desvelada

Lengua de siete puntas
Debajo de mis pies
No voy

Mi respirar inocente
Mi respirar jadeante
No me embriagues
Siento el aliento de la fiera
No juego

Reconozco el choque canino
Del colmillo
Siento la oscuridad dentro de la quijada
Que me abre los ojos
Veo
Veo no sueño

(*De* «Serenidad sitiada».)

LA PARTIDA

Ya no estoy aquí
No me he movido
Y sin embargo ya no estoy aquí

Que entren
Que busquen que registren

Bajo la sombra de las costillas
Muele el molino la vaciedad madura
Las colillas de los sueños baratos
Humean en el cenicero
Ya no estoy aquí

Un bote amarrado se mece
En el rojo oleaje
Inmaduras unas cuantas palabras
Cuelgan en la nublada garganta
Ya no estoy aquí

No me he movido
Mas ya estoy lejos
Dudo que me alcancen

(*De* «Serenidad sitiada».)

EN EL CENICERO

Un sol minúsculo
De amarillentos cabellos
Se está apagando en el cenicero

La sangre del barato lápiz de labios
Da de mamar a las colillas

Pequeños palos decapitados
Añoran sus coronas de azufre

Cenicientos potros relinchan
Detenidos al erguirse

Una enorme mano
Con un ojo de fuego
Acecha en el horizonte

(*De* «Paisajes».)

EN EL OLVIDO

Desde la oscuridad lejana
Saca su lengua el llano
Incontenible llano

Sucesos desbordados
Dispersas palabras marchitas
Rostros allanados

Aquí y allí
Una que otra mano de humo

Suspiros sin remos
Pensamientos sin alas
Miradas sin hogar

Aquí y allí
Una que otra flor de niebla

Sombras sin monturas
Excavan cada vez más silenciosas
La cálida ceniza de la risa

(*De* «Paisajes».)

EN LA SONRISA

En el rincón de los labios
Apareció un rayo dorado

Sueñan las olas
En una maleza de llamas

El horizonte de ojos azules
Se ha hecho un ovillo

Tranquilo madura el mediodía
En el corazón de la medianoche

Zumban los truenos domesticados
En los tallos del silencio

(*De* «Paisajes».)

P A T A T A

Cara de tierra
Impenetrable y morena

Sus dedos de medianoche
Hablan el lenguaje de un mediodía
Eterno

En el invernadero de los recuerdos
Germinan
Sus repentinas albas

Y todo eso
Porque el sol está durmiendo
Dentro de su corazón

(*De* «Registro».)

11.

Las casas han volteado
Sus amargos bolsillos de alcobas
Para que el aire las registre

A lo largo de nuestras costillas
Los faroles callejeros
Se quitan sus vestidos sangrientos

Somos dos hojas de periódico
Cruelmente pegadas
A la herida de la noche

Encendidos pájaros
Han caído de mis cejas
A tus clavículas

(*De* «Lejos en nosotros».)

14.

Sin tus ojos
Le faltaría el cielo
A nuestra casa ciega

Sin tu sonrisa
No se desvanecerían
Las paredes de los ojos

Sin tus ruiseñores
Nunca los delicados sauces
Pasarían el umbral

Sin tus manos
Nunca moraría el sol
En nuestro sueño

(*De* «Lejos en nosotros».)

15.

Las calles de tus miradas
No tienen fin

Las golondrinas de tus pupilas
No migran al sur

De los álamos de tus pechos
Nunca se caen las hojas

En el cielo de tus palabras
Nunca se pone el sol

(*De* «Lejos en nosotros».)

21.

Tus manos llamean
En el hogar de mi cara

Tus manos me abren las puertas del día

Tus manos florecen
En el infranqueable y lejano
Desierto

Tus manos sueñan entre las mías
Un sueño que soñaron todas las manos
Llenas de estrellas

(*De* «Lejos en nosotros».)

22.

Nuestro día es una manzana verde
Cortada en dos

Te miro
Tú no me ves
El ciego sol nos separa

Nuestro abrazo
Destrozado
En la escalera

Me llamas
No te oigo
El aire sordo nos separa

Mis labios buscan
Tu sonrisa
Por los escaparates
Nuestro beso
Atropellado
En la encrucijada

Te di la mano
No la sientes
Como si el vacío te abrazara

Tu lágrima busca
Mis ojos
Por las plazas

En la noche
Se encuentra
Mi muerto día
Con tu día muerto

Sólo en los sueños
Juntos paseamos
Por el mismo paisaje

(*De* «Lejos en nosotros».)

CAMPO SIN SOSIEGO (1956)

ANTES DEL JUEGO

Ciérrese un ojo
Asómese por todos sus rincones
Para ver si hay clavos si hay ladrones
Si hay huevos de cuco

Ciérrese el otro ojo
Póngase en cuclillas y luego salte
Salte alto muy alto
Por encima de usted mismo

Déjese caer de todo su peso
Largos días cayendo hondo muy hondo
Hasta el fondo de su propio barranco

El que no se despedaza
El que se queda entero y entero se levanta
Es el que juega

(*De* «Juegos».)

AL ESCONDITE

Uno se esconde del otro
Se esconde bajo su lengua
El otro le busca debajo de la tierra

Se esconde sobre su frente
El otro lo busca en el cielo

Se esconde en su olvido
El otro lo busca en la hierba

Lo busca y busca y requetebusca
Quién sabe dónde no lo busca
Y buscándolo se pierde a sí mismo

(*De* «Juegos».)

AL SEDUCTOR

Uno acaricia el pie de la silla
Hasta que la silla se mueva
Y haga con su pierna una dulce señal

El otro besa la cerradura
La besa locamente
Hasta que la cerradura le devuelva el beso

El tercero estático está a un lado
Fijamente los mira
Moviendo la cabeza moviéndola

Hasta que la cabeza se le caiga

(*De* «Juegos».)

A LADRONES DE ROSAS

Uno hace de rosal
Otros son hijas del viento
Y los demás ladrones de rosas

Los ladrones que se cuelan en el rosal
Uno de ellos roba una rosa
Y se la esconde en el corazón

Las hijas del viento aparecen
Descubren la belleza devastada
Y se lanzan tras los ladrones

Uno por uno les abren el pecho
En algunos encuentran el corazón
Y en otros más bien nada

Les abren les abren el pecho
Hasta descubrir un corazón
Y en el corazón la rosa robada

(*De* «Juegos».)

A LAS SEMILLAS

Alguien siembra a alguien
Lo siembra en su cabeza
Luego pisotea con esmero la tierra

Espera que brote la semilla

La semilla le vacía la cabeza
Hace de ella un hueco de ratones
Los ratones devoran la semilla

Se caen muertos en el instante

En el craneo vacío se instala el viento
Pariendo vientecitos jaspeados de colores

(*De* «Juegos».)

A LAS CENIZAS

Unos son noches otros estrellas

Cada noche enciende su estrella
Y alrededor de ella baila su danza negra
Hasta que se consuma la estrella

Luego se dividen las noches
Unas son estrellas
Otras permanecen noches

De nuevo cada noche enciende su estrella
Y alrededor de ella baila su danza negra
Hasta que se consuma la estrella

Es la última noche estrella y noche
Se enciende a sí misma
Y alrededor suyo baila su danza negra

(*De* «Juegos».)

I. AL PRINCIPIO

Ahora estamos a gusto
Nos despojamos de la carne

Vamos a ver
Dime algo

Quieres ser
Columna vertebral del relámpago

Dime otra cosa
Qué quieres que te diga
Cadera de la tempestad

Dime otra cosa

No sé nada más
Costillas del cielo

Somos huesos de nadie
Dime algo diferente

(*De* «Coloquio de los huesos».)

IV. BAJO LA TIERRA

Músculo de oscuridad músculo de carne
Lo mismo da

Y qué hacemos ahora
Convoquemos a todos los huesos de todos los tiempos
Y al sol subamos

Y entonces qué hacemos

Entonces creceremos puros
Creceremos a nuestro antojo

Y luego qué hacemos

Nada iremos de acá para allá
Seremos eternos seres de hueso

Mas esperemos que la tierra bostece

(*De* «Coloquio de los huesos».)

V. BAJO LA LUZ DE LA LUNA

Qué pasa
Como si sobre mí creciera
Una carne de nieve

No sé lo que es
Como si por mí fluyera una médula
Médula fría

Yo tampoco sé
Como si de nuevo todo comenzara
Con un comienzo más horrible

Sabes qué
Ladremos

(*De* «Coloquio de los huesos».)

VI. ANTES DEL FIN

Adónde ir ahora

A ninguna parte
Adónde quieres que vayan dos huesos

Y para qué iremos allí

Allí nos esperan desde hace mucho tiempo
Allí ansiosos nos aguardan
Nadie y su mujer la nada

Para qué nos necesitan

Son viejos y sin huesos
Seremos casi como sus hijos

(*De* «Coloquio de los huesos».)

VII. EL FIN

Hueso yo hueso tú
Por qué me has tragado
Ya no me veo a mí mismo

Qué te pasa
Tú eres el que me has tragado
Yo tampoco me veo a mí mismo

Dónde estoy ahora

Ya no se puede saber
Dónde se está ni quién se es
Todo es una horrible pesadilla soñada por el polvo

Me oyes

Sí te oigo a ti y a mí mismo
Junquillea el junquillo desde nosotros

(*De* «Coloquio de los huesos».)

DEVUELVEME MIS TRAPOS

Pásame por la mente
Y te arañarán las mejillas
Mis pensamientos

Aparécete
Y te ladrarán mis ojos

Abre la boca
Y te romperá las quijadas
Mi silencio

Tráeme tu recuerdo
Y mi memoria hará retozar
La tierra bajo tus pies

A eso hemos llegado

(*De* «Devuélveme mis trapos».)

1

Devuélveme mis trapos

Mis trapos de sueño puro
De sonrisa de seda de presagio rayado
De mis tejidos de encaje

Mis trapos de esperanza con lunares
De ansia pura y miradas multicolores
De la piel de mi cara

Devuélveme mis trapos
Te lo aconsejo

(*De* «Devuélveme mis trapos».)

2

Oye monstruo
Quítate esa toca blanca
Ya nos conocemos

Comíamos desde pequeños
En el mismo plato

En la misma cama dormíamos
Tú y yo cuchillo de ojos malignos

Por el oblicuo mundo anduvimos
Tú y yo víbora en el corazón

No simules
Quítate esa toca blanca
Para qué mentirse

(*De* «Devuélveme mis trapos».)

6

Maldita sea tu raíz de sangre tu corona
Toda tu vida

Las sedientas imágenes de tu cerebro
Los ojos de fuego en las puntas de tus dedos
Y cada uno de tus pasos

Echada seas
En tres calderas de agua furibunda
En tres hornos de fuego brujo
En tres zanjas sin comida y sin leche

Maldito sea hasta el frío aliento de tu pecho
Hasta la piedra bajo tu seno izquierdo
Hasta el pájaro tajagargantas en la piedra

En la alcantarilla de las alcantarillas
En el nido de la vaciedad
En las hambrientas tijeras de nuestros comienzos
En el útero del cielo si lo conociera

Maldita sea tu semilla tu savia tu brillo
Tu oscuridad y el punto final de mi vida
Y todo lo que hay en el mundo

Maldito sea

(*De* «Devuélveme mis trapos».)

8

Y tú quieres que nos amemos

Puedes hacerme renacer de mis cenizas
De los escombros de mi carcajada
De los restos de mi tedio

Sí guapa

Puedes prenderme por el mechón de mi olvido
Abrazar en mi camisa vacía la noche
Besar mi eco

Pero tú no sabes amar

(*De* «Devuélveme mis trapos».)

10

Negra tu lengua negro tu mediodía tu esperanza negra
Negro sea todo lo tuyo menos mi ansiedad blanca
Mi lobo en tu garganta

Mi tormenta tu lecho
Mi horror tu almohada
Muy ancho tu campo sin sosiego

Tus mordiscos de fuego tus dientes de cera
Muerde y masca comilona masca
Masca todo lo que quieras

Mudo tu viento muda tu agua tus flores mudas
Mudo todo lo tuyo más ruidoso mi rechinar
Mi avestruz en tu corazón

Que te arrebaten de tu madre el horror

(*De* «Devuélveme mis trapos».)

CIELO SECUNDARIO (1968)

EL TESTAMENTO DEL ASTROLOGO

Tras él sólo quedaron sus palabras
Más bellas que el mundo
Nadie se atreve a tocarlas

Están esperando en las curvas del tiempo
Mayores que los hombres
A quien pueda pronunciarlas

Tendidas sobre la tierra tartamuda
Más pesadas que los huesos de la vida
La muerte no logró
Llevarlas de ajuar

Nadie puede levantarlas
Ni tampoco derribarlas

Sólo las estrellas fugaces cobijan sus cabezas
Bajo la sombra de sus palabras

(*De* «El bostezo de los bostezos».)

EL NUMERO OLVIDADIZO

Erase que se era un número
Puro y redondo como el sol
Mas solo muy solo

Empezó a hacer cálculos consigo mismo

Se dividía se multiplicaba
Se restaba se sumaba
Y siempre se quedaba solo

Dejó de hacer cálculos consigo mismo
Se encerró en su pureza
De sol redondo

Afuera se quedaron las ardientes huellas
De su cálculo

Estas empezaron a correr unas tras otras
En la oscuridad
Se dividían cuando se multiplicaban
Se restaban cuando se sumaban

Tal como suele hacerse en la oscuridad

Y no había nadie para pedirle
Que detuviera sus huellas
Y las borrara

(*De* «El bostezo de los bostezos».)

LA FALTA SOBERBIA

Erase una vez una falta
Tan risible tan pequeña
Que nadie la hubiera notado

No quería verse
Ni oírse

Cuantas cosas no inventó
Para demostrar
Que en realidad no existía

Inventó el espacio
Para colocar sus pruebas
Y el tiempo para guardarlas
Y el mundo para verlas

Todo lo que inventó
Ni era tan risible
Ni tan pequeño
Pero ciertamente era falso

Podría haber ocurrido otra cosa

(*De* «El bostezo de los bostezos».)

EL TRIANGULO PRUDENTE

Erase una vez un triángulo
Tenía tres lados
Escondía el cuarto
En su centro ardiente

De día escalaba sus tres picos
Y admiraba su centro
De noche descansaba
En uno de sus tres ángulos

Llegada el alba contemplaba sus tres lados
Transformados en tres ruedas ardientes
Que se perdían en el azul sin retorno

Sacaba su cuarto lado
Besándolo y rompiéndolo tres veces
Para esconderlo de nuevo en el lugar secreto

Y volvía a tener tres lados

De día escalaba sus tres picos
Y admiraba su centro
De noche descansaba
En uno de sus tres ángulos

(*De* «El bostezo de los bostezos».)

CUENTO DE UN CUENTO

Erase que se era un cuento

Concluía antes de
principiar
y principiaba
después de concluir

Sus héroes entraban
Después de morir
Y salían
Antes de nacer

Sus héroes hablaban
De un país de un cielo
Hablaban de muchas cosas

Lo único que no mencionaban
Era lo que ni ellos mismos sabían
Que eran tan sólo héroes de un cuento
De un cuento que concluía
Antes de empezar
Y empezaba
Después de concluir

(*De* «El bostezo de los bostezos».)

EL BOSTEZO DE LOS BOSTEZOS

Había una vez un bostezo
Ni debajo del paladar
Ni debajo del sombrero
Ni en la boca ni en ningún lugar

Era más inmenso que todo
Más inmenso que su inmensidad

De vez en cuando
Parecía que su oscuro y embrutecido abismo
Centelleaba de puro desesperado
Casi se confundía con las estrellas

Había una vez un bostezo
Aburrido como todos los bostezos
Y según parece dura todavía

(*De* «El bostezo de los bostezos».)

UN DRAGON EN LAS ENTRAÑAS

Un dragón de fuego en las entrañas
En el dragón una gruta roja
En la gruta un cordero blanco
En el cordero el viejo cielo

Hemos alimentado el dragón con tierra
Queríamos domarlo
Y robarnos el viejo cielo

Nos quedamos sin tierra
No sabíamos adónde ir
Nos montamos sobre el dragón

El dragón nos ha mirado con furia
Nos espantamos de nuestro rostro
Reflejado en los ojos del dragón

Hemos saltado a la boca del dragón
Nos hemos puesto en cuclillas detrás de sus dientes
Y hemos esperado que el fuego nos salve

(*De* «El tilo en el corazón».)

VASKO POPA

Versión castellana de
Snezana Ljubojevic Stiefel
y Dionisio Cañas

PLATON Y LOS SOFISTAS
(Liberación en y de los mitos)

Cuando hablamos de enajenación y desenajenación interesa, por su realce y por la proximidad cultural, el caso griego. Somos sus hijos o herederos; comprenderlo equivale, en enorme medida, a comprendernos a nosotros mismos. Es el modelo más evidente de un dinamismo progresivo, con ocasionales retrocesos inevitables, hacia la conquista de la humanización. Dinamismo expansivo que, en diversos matices, abarca a multitudes. No seríamos lo que somos sin nuestros antepasados helénicos. Nos distanciaron de la naturaleza, otorgándonos recursos lógicos que hicieron posible someterla al saber y a la utilidad, permaneciendo el hombre diverso y capaz de autoconocerse.

El griego percibió el mito, empezó a mirarlo a distancia, librándose de sus encantos, mientras otros pueblos continuaron atrapados en sus ensoñaciones, en un estado de dormivela. En una situación mitológica, la razón y la voluntad no operan independientes, sino sugestionados por poderes extraños: se existe dentro de conjuntos abrumadores, sin que se inquiete mayormente la percepción de la diferencia. Los integrantes de estas culturas viven y piensan envueltos por fuerzas consideradas superiores; perciben el propio ser como siendo necesariamente en otro o en otros.

Los mitos griegos, tal como los conocemos en Homero y Herodoto, ofrecen un cariz muy antropomórfico: los dioses, similares en vicios y virtudes a los humanos, juegan con los hombres y éstos se atreven con las divinidades. Hay una pretensión de liberarse, una incipiente filosofía, ejercicio de la razón autolimitativa y diferenciante. Entre oscuridades, símbolos y leyendas, el ser humano busca su camino. La filosofía griega arraiga en estos intentos de desmitización, muy lejanos y primitivos.

Los mitos griegos referentes al hombre y al cosmos integran no solamente un saber clásico, sino que pasaron a leyendas, dicciones y refranes populares. En ellos no adivinamos surgiendo de una confusa unión celeste-terrestre. Como si, de una incierta lejanía unitaria, con prevalencia de lo divino, en su seno actuara un intento de discordia

sólo aquietable al obtener autonomía propia y distinta. Narrarán una historia verdadera y ejemplar, incluso podrán proponer modelos [1]; sin embargo, el griego quiere superar al primitivo pasmo admirativo, en el cual la conciencia está adormecida, para conquistar un índole de saber liberador y enfrentado.

Adivinamos en sus mitos el propósito de ser hombre, un querer empinarse distinto, tarea que insume siglos; pero, como dice Cassirer: «Si la teoría de la evolución es verdadera, no podemos admitir ningún hiato entre el estadio más bajo y el más alto de la civilización humana» [2]. No hay todavía hombre en la confusión, en el extravío que parecen configurar las primitivas cosmogonías míticas. Lo advertimos, eso sí, desde el momento en que, entre los celestes, se inicia la disconformidad o la rebeldía, ambas apuntando a la singularidad. Tres personajes míticos, aparte de otros de menor cuantía, lo comprobarían destacadamente: Prometeo, Tántalo y Sísifo. Emparentados con los inmortales, convivían a su lado, encargados de nobles trabajos: un vivir celeste aquietado, de conformismo y respeto, exentos de inquietud por el futuro, porque en el Olimpo la felicidad no es conquista, sino una realidad cotidiana. Cansados de una subordinación humillante, se convierten en usurpadores y arrebatan privilegios divinos: la técnica, el conocimiento y la justicia para originar seres distintos o enriquecerlos dignamente si ya existen. Son, míticamente, en la cultura griega, los iniciadores de lo humano. Introducen en un mundo distinto dones divinos. Al cielo le ha nacido un competidor. Los tres usurpadores son castigados; sin embargo, el Olimpo, pasmado por tanta osadía y a la expectativa de los acontecimientos, no se atreve a aniquilar a una raza discutidora, capaz de interrogar y oponerse a los dioses.

Los mitos, por tanto, narran una historia sagrada que paulatinamente va desacralizándose al originar y moldear lo laico; significan un resquebrajamiento en lo celeste y apuntan hacia la desmitización, no lograda todavía ahora en su totalidad y, al parecer de algunos, inalcanzable [3]. Aunque los mitos no nos envuelven con caracteres distintivos, pues las culturas les han negado su apariencia asombrosa, operan sutiles y casi inaperceptibles. Recordemos a Platón, que los narraba poéticamente para deducir conclusiones instructivas. Ya en él importan una avanzada liberación, sin negarse a sus encantos. Y es que en los mitos,

---

[1] MIRCEA ELIADE, *Mito y Realidad*, Madrid, Guadarrama, 1968.

[2] ERNST CASSIRER, *El mito y el estado*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1947, pág. 23. En principio, Cassirer está de acuerdo con E. B. Tylor (*Primitive Culture*, Londres, 1871) y con los más modernos estudiosos de la cultura primitiva, como Paul Radin y Lucien Lévi-Strauss, no menos que con los evolucionistas Julián Huxley y, en varios aspectos, con Pierre Teilhard de Chardin.

[3] Según Karl Jaspers, en contra de Rudolf Bultmann, nunca se logra la total desmitologización; véase BULTMANN-JASPERS, *La desmitologización del Nuevo Testamento*, Buenos Aires, Sur, 1968. Lo mismo opina CASSIRER, *obra citada*.

no menos en los clásicos que en los más modernos, el hombre se ve o cree expresado intelectual y emocionalmente, envuelto en una madeja cuyos hilos debe ir separando con miras a comprenderse nítido.

En el avance del hombre hacia sí mismo señalamos etapas y nombres, y se podrían también indicar retrocesos ocasionales, hasta llegar a Sócrates, ofrecido como modelo unánime a pesar de que nada escribiera. Su presencia, actos y palabras, recordados y por ende diversamente interpretados, señalan un momento decisivo: «Es el despertar de la conciencia, que la filosofía alcanza con Sócrates en el ejercicio de su tarea de purificación espiritual y se afirma por el dictamen del oráculo de Delfos: *Conócete a ti mismo*» [4]. En principio, señala Sócrates la máxima liberación a que el hombre debía aspirar: un autoconocimiento agotador que deslindara lo no humano de lo humano. La admiración por Sócrates, ejemplar indiscutible, es explicable: reciamente indicó la trayectoria a seguir para cada uno desde la singularidad.

Los sofistas: una alienación en lo empírico

Los sofistas aparecen por lo general en la historia de la filosofía griega adjetivados despectivamente [5]. Ya el mismo nombre que los señala importa una degradación de *sofos*, el sabio, para indicar al que aparente conocer, sin disponer para ello de base, recursos y modestia. Los adversarios, entre otros Platón y Aristóteles, especialmente el primero, lograron imponer sus apreciaciones. Recién en la época moderna, más crítica, empezaron a ser vindicados para otorgárseles un lugar menos indigno en la evolución del pensamiento. Hemos aprendido, con los sofistas y otras trayectorias sumergidas, cuán frecuentemente el éxito de una teoría o de un sistema se debe, no tanto a sus méritos intrínsecos, aunque puede poseerlos, sino a la capacidad de sobresalir al aminorar o vilipendiar a los adversarios.

Indistintamente, bajo el nombre de sofistas figuran una serie de personajes adictos a opiniones y conductas muy dispares. Por esta disparidad adivinamos en ellos la exaltación del individualismo. Algo, sin embargo, poseían en común: preocupación por conocer lo empírico, lo ético y lo social. Además, sea por la necesidad de subvenir a penurias económicas o por afán de propaganda y exhibición, muchos de ellos gustaban comunicarse con el público, especialmente con los jóvenes. Fueron, en cuanto

[4] RODOLFO MONDOLFO, *Sócrates*, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1955, pág. 31.

[5] Sobre los sofistas en general: MARIO UNTERSTEINER, *Sofisti*, Florencia, La Nova Italia; E. ZELLER, *Sócrates y los sofistas*, Buenos Aires, Nova, 1955; W. JAEGER, *Paideia*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1942; MICHELE SCIACCA, *Platón*, Buenos Aires, Troquel, 1959, páginas 246-258; E. DUPRÉEL, *Les Sophistes*, Neuchatel, 1942; RODOLFO MONDOLFO, *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*, Buenos Aires, Imán, 1955.

difusores de la cultura, los primeros representantes de la ilustración popular. Quizá, al estar abocados a lo empírico y popular, impidiera una acendrada y prolongada reflexión; aunque poco podemos afirmar en pro o en contra, pues de sus escritos o de sus sistemas sólo conservamos fragmentos o citas truncadas. A los sofistas nos vemos obligados a estudiarlos principalmente por lo que de ellos nos ha dicho Platón.

La descripción que nos ofrece está lejos de ser halagadora: van a la búsqueda indiscriminada, afirma, de adictos, adulan al convertir la virtud en mercancía, vana y contradictoriamente disputan sobre cualquier tema, como si lo supieran todo, cuando en realidad saben muy poco. Sin embargo, son estos sofistas quienes en los *Diálogos platónicos* actúan como contrincantes, sin que, especialmente en los diálogos de la juventud, permitan al mismo Platón una conclusión convincente. Destaquemos su tendencia empirista y crítica: quieren ubicarnos sin ilusiones o ensueños en la realidad. Ello nos explicaría su desvío o mínimo entusiasmo por lo que posteriormente se denominó metafísica. Los sofistas, por de pronto, y lo reconoce Platón, quisieron indagar al hombre cognoscente: cómo, qué, cuándo y cuánto puede y debe conocer. Paso previo a toda investigación y que nadie, antes de ellos, propuso con tanta seriedad. También, en lo práctico, antes de conjeturas de lo que es la virtud en sí, observaban la conducta de los hombres para saber cómo obraban y cuánto se les podía exigir.

La preocupación por el ser del hombre es en los sofistas fundamental. Sus adversarios, reconociéndolo, les atribuían fines interesados o utilitarios. En realidad, partían de puntos de vista divergentes: Platón se afirmaba en una seguridad trascendente definitoria; los sofistas vivían la complicación procedente del tumulto y bullicio de la vida cotidiana, individual y social. ¿No sería posible, sin embargo, desde ambas perspectivas acertar con lo adecuado? Divergían principalmente en método: la vigencia de lo histórico y cultural frente a normas y principios valederos más allá de la contingencia temporal.

Los sofistas afirman y practican el empirismo, ateniéndose a sus consecuencias. Se mueven en un terreno patente, tangible, donde la realidad aparece enconada, apetecible o desdeñable, donde el sí o el no, la repugnancia y la simpatía exigen una decisión, ya que la especulación es práctica accidental, pues resbalamos de continuo en ambiente y circunstancias comprometedoras y opuestas a toda demora. Quienes siguen este método corren el peligro de que se los acuse de utilitaristas, interesados anhelantes de éxito o bienestar personal, social o político. Adivinamos en la polémica la tradicional inquina del metafísico contra el empirista y del empirista contra el metafísico, casi exenta de aquella ponderación aprovechadora de lo valioso realmente existente en ambos

métodos. Porque si evidencia fallas el empirismo extremo, son recognoscibles también, y no menos agudas, en el metafísico, que observa con desdén la ebullición de lo actual histórico.

Los sofistas, de acuerdo a la descripción tradicional, convivían con el pueblo, le proporcionaban instrucción; pero a la par recibían variadas experiencias. No es de extrañar, precisamente por estar mucho menos reducidos al estudio de conceptos y sistemas, que en ocasiones, modelo Trasímaco [6], estallaran indignados cuando asistían a largas disertaciones, bastante exentas de sabor realista. Su aporte procede del mundo viviente, apasionado, quizá extremado; pero describen una realidad donde los vocablos juegan una función ambigua, si no totalmente contraria a la intención puritana de los metafísicos. Trasímaco y Antifonte son un buen ejemplo.

Sócrates, a quien Platón frecuentemente utiliza como epígono, diserta con sus amigos sobre la justicia. Encallan en la discusión sin visos de llegar a un esclarecimiento práctico. A Trasímaco parécele pérdida de tiempo y vana palabrería, a pesar de que justicia e injusticia son términos muy comunes. Pero ¿qué encubren en lo cotidiano? Sin tapujos estalla el sofista: «La justicia no es otra cosa que lo conveniente al más fuerte.» Así proceden, aclaraba, los políticos: promulgan leyes beneficiosas para los ciudadanos sólo en la medida en que contribuyen a afianzar a los ya poderosos; esto es, «la conveniencia del gobierno establecido», sea democrático o tiránico. La justicia genérica, no beneficiosa para el que la imparte o promulga, sería una utopía, porque «observa, candoroso Sócrates, que al hombre justo le va peor en todo lugar y circunstancias que al hombre injusto» [7]. Entiende por justo al presuntamente inmunizado de todo interés y ambición, modelo que aspira a ofrecernos Sócrates. Trasímaco ni lo rechaza ni lo admite; describe cómo juegan las palabras en el intercambio humano, exentas de aquella pureza que sólo existiría en los teóricos aislados de un mundo conflictual. Recordemos que la filosofía del lenguaje y de la gramática presente en Platón debe mucho a sus contrincantes, maestros en retórica y en el uso de los términos [8].

También dentro de los márgenes de este realismo, escasamente especulativo, merece recordarse la opinión que sobre el origen y función de los dioses ofrece Pródico. Las creencias religiosas, afirma, surgirían de los beneficios que los hombres creen percibir en sus contactos con la naturaleza, elevando a un nivel superhumano las leyes saludables y úti-

[6] PLATÓN, *La República*, libro I. En mi estudio preliminar a la traducción de *La República*, Buenos Aires, Eudeba, 1963, analizo en particular a Trasímaco.
[7] PLATÓN, *La República*, 343.
[8] F. R. ADRADOS, «Lengua, ontología y lógica en los sofistas y Platón», *Revista de Occidente*, Madrid, núm. 96, año 1971.

les a la vida. La lucha para existir es difícil; no nos extrañemos, pues, que se extrahumanice, sublimado, cuanto haga más cómodo y tolerable la existencia. Son escasas las personas capaces de una adoración y admiración desinteresadas; la practican mayormente aquellos que resolvieron con éxito los problemas básicos primarios y disponen de ocio para dedicarse a la contemplación. La lucha por la vida o la ignorancia inclinan a la mayoría a una religiosidad beneficiosa y útil para una actualidad ingrata. Esta interpretación expresa lo cotidiano empírico. La explicación no será adecuada, pero no debería omitirla y razonarla el consagrado a estos temas [9]. En definitiva, advertimos en los sofistas, descuella Hipias, un arrimo a la naturaleza, a la realidad tal como la experimentamos, trátese de moral, religión o de cualquier otro valor cultural. Su filosofía quiere mantenerse fluyente y expresar estos orígenes y contactos, muy poco dispuestos a especulaciones que alejen de la historia concreta con peligro de lanzarnos a un humanismo imaginativo.

Quien con espíritu reflexivo medita cercano a la realidad queda afectado por la variedad o inestabilidad. Bordea el escepticismo, pues le falta solidez donde afirmar sus convicciones. Los sofistas razonan la inseguridad escéptica, presente ya en Heráclito. El caso de Gorgias de Leontium es clásico. Sus tres pasos, que nada existe, caso de que exista es inconcebible y, por último, en el supuesto de ser concebido es incomunicable al prójimo, presuponen un habituado a la terminología filosófica, proclive a convertirse en juego de palabras. Algo hay de lo último en el primero y segundo paso; aunque es bien cierto que la autenticidad de lo real es arduamente captable, pues no podemos sino apresarlo desde una ubicación y ser parciales. Además sabemos que la palabra, vehículo de comunicación y símbolo, resulta pobre, insuficiente y con frecuencia desviadora [10]. De todas maneras, Gorgias rechaza consuelos y explicaciones que pudieran apartarle de la inevitable condicionalidad histórica.

La relatividad del conocimiento o la casi imposibilidad de ofrecer como definitivamente verdadero un juicio la comprobamos también en Protágoras. Su posición resulta inadmisible para quienes, Platón y Aristóteles, filosofan a base de ideas-tipo o esencias inmutables. La historia ha comprobado que no pudieron señalar definitoriamente una esencia o sustancia no sometida a cambios [11]. Sin embargo, armaron todo un sis-

---

[9] Críticos de esta religiosidad antropomórfica fueron entre los griegos también Jenófanes, Heráclito y el mismo Platón.

[10] «Quizá, sin embargo, todos los lenguajes tienden a asumir un tamaño de vocabulario básico que está dictado por las capacidades y organización del cerebro humano más bien que por la aparente complejidad de lo que lo rodea. Naturalmente, la gente inteligente adaptable puede añadir a este lenguaje básico tantas palabras especiales y de uso poco frecuente como pueda o quiera recordar.» J. R. PIERCE, *Símbolos, señales y ruidos,* Madrid, Revista de Occidente, 1962, páginas 272-273.

[11] Nicolás d'Autrecourt, en el siglo XV, nominalista, afirmaba: «Aristóteles no tuvo nunca la noción evidente de una sustancia cualquiera distinta de la de su alma, al menos cuando se en-

tema que las exigía. Protágoras, arraigado en el mundo concreto, conocedor de lo que acontecía socialmente y observador, por otras rutas llega a conclusiones similares a las de Gorgias. Afirma la relatividad del conocimiento, porque todo individuo, antes de juzgar, ha prejuzgado ya desde su ser concreto: su temperamento, ambiente, educación, a más de la cultura y civilización circunstanciales. Los viajes a diversos países se lo demostraron muy agudamente, y de una manera directa y no menos discordante la necesidad de la convivencia. El reparo aristotélico [12] de que si el hombre es la medida de todas las cosas entonces se podría dar el caso de que un mismo hecho o realidad fuera bueno o malo y, en definitiva, de que existiera y no existiera al mismo tiempo, supone que el bien y el mal, lo justo y lo injusto, el ser y el no-ser cuenta con fijaciones y definiciones. La historia de la filosofía, de la ética y de la ciencia muestran antes bien la diversidad más que la unidad.

Intentemos una visión, si no de opiniones, por lo menos de tendencias entre los sofistas. Son muchos, prácticamente no formaron escuelas, y enseñaron o actuaron en medios y circunstancias muy diversos; todo ello, como ya dijimos, dificulta la interpretación, a más de no conservar de los mismos sino referencias de segunda o tercera mano. Parécenos advertir acuerdo en la imposibilidad de ofrecer definiciones precisas, correspondientes a ideas o sustancias permanentes. Aunque intentan comprobarlo desde lo moral y político, afecta también al orden físico o real. Los célebres binomios bueno-malo, justo-injusto y similares, así como frío-cálido, alto-bajo y análogos, no expresarían sino casuales opiniones o impresiones; no son dogmas o realidades definidas. Cambian o pueden cambiar según las épocas, las personas y los ambientes. El hombre formula sus juicios, parcial o totalmente, desde un yo empírico condicionado: la cultura, su sociedad y las circunstancias. Un hombre genérico, extraño al medio tempo-espacial, les es incomprensible.

PLATÓN: EL ENCANTO DESHUMANIZANTE DE LAS IDEAS

La divergencia entre Platón y los sofistas procede no sólo de planteamientos filosóficos y culturales distintos u opuestos, sino en gran parte del temperamento. William James, psicólogo, afirma, y con razón, que existen caracteres predispuestos al idealismo, mientras que en otros predomina la tendencia al materialismo o empirismo. Lo comprobamos incluso, si los examinamos a fondo, en pensadores que sistemáticamente,

tiende por *sustancia* una cosa distinta de los objetos de los cinco sentidos exteriores y de nuestras experiencias formales». Citado por REGIS JOLIVET en *Las fuentes del idealismo,* Buenos Aires, Ediciones Desclée, 1945, pág. 66.

[12] ARISTÓTELES, *Metafísica,* XI, 6, 1062.

por exigencias del ambiente, no saben sino expresarse idealística o materialísticamente [13]. Su *sistema,* el oficial, el único tolerable o comprensible, actúa sobre ellos a manera de coraza que protege, ocultándola, la autenticidad de como internamente son.

Platón no es un pensador cohibido. Su temperamento, poético, bastante imaginativo, inclinado a lucubraciones metafísicas, puede expandirse a plena satisfacción. Perteneciente a la aristocracia ateniense, bien acomodado y sin apuros económicos, podía optar por una profesión o método de vida compatible con su vocación. A pesar de que el ambiente familiar parecía imponerle la política, decidió a favor de la filosofía; aunque, en especulaciones teóricas, no dejaron de preocuparle el orden y la organización estatales. Le impresionaron sistemas como el orfismo y el pitagorismo, que por exigencias espirituales exigían moral y orden individuales y colectivos; demorado en lo especulativo, creía en la fijeza perfectiva desde lo alto. Agréganse el maestrazgo y el ejemplo de Sócrates. Atento a su magisterio oral y a la conducta, especialmente la impavidez y paz ante la muerte, lo confirmaron en tendencias que surgían de su temperamento.

Sócrates revela en método, aunque no mayormente en doctrinas, una actitud sofística [14]. Platón, principalmente en los diálogos de la edad adulta y de la ancianidad, destaca en él tendencias metafísicas y especulativas, a más de las que le atribuye por propia cuenta. El Sócrates platónico simboliza el hombre perfecto, en la medida en que puede cumplirse la perfección en este mundo, no menos en lo teórico que en lo práctico. Dado el género literario elegido, el diálogo, para presentarlo con más consistencia y vivacidad, necesitaba de modelos vivos, conocidos personalmente o por tradición, que actuaran en defensa de opiniones adversas: éstos fueron los sofistas.

Elegidos para oponerse, al estilo de abogados del diablo, acaparan sobre sí epítetos despectivos. Con todo, estos adversarios, en los cuales Platón, real o imaginativamente, acumula la oposición, ofrecen en ocasiones argumentos probativos de tal vigor que impiden conclusiones decisivas. Platón ha sido el maestro insuperable en el manejo de este género literario: claro, vivaz, apasionado. Sus personajes no expresan simplemente opiniones; parecen encarnarlos en carácter y temperamento. Casi siempre enfrentándose los sofistas y Sócrates. Los primeros expresan convicciones vulgares, comunes, algo que generalmente se practi-

---

[13] La tendencia al materialismo o empirismo es evidente en algunos autores medievales, por ejemplo, Guillermo de Occam o Nicolás d'Autrecourt; pero, por exigencias del ambiente, debían adecuarse a un dogmatismo espiritualista. En algunos poetas rusos, Pasternak y Entuxesko, así como en otros literatos y hasta pensadores, hay evidentes escapes al idealismo espiritualista, a pesar de una confesión pública, digamos oficial, de materialismo.

[14] Sobre el diálogo griego en general, véase J. Andreu, *Le Dialogue Antique,* París, Les Belles Lettres, 1954.

ca; Sócrates, sin menospreciar lo cotidiano, incluso analizándolo, quiere extraerle una sustancia o esencia pura de lo que debería ser y que no siempre es; aunque también, en ocasiones, adivina una total privación [15].

Platón lo respeta e idealiza, especialmente en los diálogos de la edad madura. Conocía las interpretaciones sofísticas, demasiado inmediatas y limitativas para su ánimo espiritualista, no menos en el conocimiento que en la moral. La mentalidad platónica aspira a zonas especulativas, en ocasiones imaginarias, desde las cuales juzga despectivamente a este mundo, aquel donde piensa y actúa. Cree adivinar un desorden que adultera la totalidad del ser, descendido a esta morada espacial y temporal.

Son frecuentes las referencias a esta situación física y sensible, casi siempre opuesta a una perfección suprasensible, especialmente en los diálogos *Fedón* y *La República.* El primero, consagrado a ensalzar el alma, de una manera bastante opresiva quiere hacernos sentir el peligroso peso de lo corpóreo, la porción física y sensible inseparable del viviente humano. En *La República,* claramente en el libro IV, contrapone y diferencia dos mundos: el de la sensibilidad y experiencia y el de las ideas o verdad. Cuanto penetra por los ojos, los oídos o el cuerpo en general, caso de no estar iluminado por las ideas, es caótico. Puesto que lo sensible zigzaguea entre el ser y el no-ser, un incesante devenir, inútil que busquemos en él aquella firmeza propia de la verdad. Con miras al acuerdo o a la reforma perfectiva, tiende con pleno fervor hacia otro mundo, despositario de la paz y la seguridad. Quien aventura o encauza su vida, observa Platón, guiándose meramente por la experiencia, colectora de datos, limitada en tiempo y espacio determinados y cerrados, ignora la seguridad; o radicado en simples opiniones culturales, propias de un período, las eleva indebidamente a verdad absoluta; quizá, desanimado, al certificar lo histórico y cultural cambiante, desconfía de toda norma.

Con todo, no impone un corte que lo abandone para extasiarse en lucubraciones fantásticas. Así como Sócrates, en una purificación más bien anímica, inducía a que sus interlocutores toparan a la postre con el ideal encontradizo sólo experimentalmente, también Platón cree posible, no sólo en el ánimo, sino también en los objetos de observación, conjeturar aquellas verdades no sometidas a vicisitudes. Anhela modelos tan

[15] El nombre y la intervención de Sócrates pierden cada vez más influencia e importancia desde los diálogos de la juventud hasta *Las leyes,* el último diálogo, donde desaparece. Sobre Platón, principalmente: PAUL FRIEDLANDER, *Plato,* dos volúmenes, 1928, utilizo la versión inglesa; E. TAYLOR, *Plato. The Man and his Work,* 1927; PAUL SHOREY, *What Plato said,* The University of Chicago Press, 1934; JAMES K. FEIBLEMAN, *Religious Platonism,* Londres, George Allen and Unwin Ltd., 1959; VICTOR BROCHARD, *Estudios sobre Sócrates y Platón,* Buenos Aires, Losada, 1940; VICTOR GOLDSCHMIDT, *Les Dialogues de Platon, structure et méthode dialectique,* París, Presses Universitaires de France, 1947. Sobre platón en general, y en especial en relación a *La República,* con amplia bibliografía, mi introducción a *La República,* Buenos Aires, Eudeba, 1963, págs. 5-93.

definitivamente perfectos que se mantienen más allá del tiempo; y, por tanto, cuanto en nuestro peregrinar terrestre se ofrece cambiante con ciertos destellos de verdad más o menos lúcidos, nos lo estaría recordando. Concibe en plena radicalidad y distinción polos mutuamente exclusivos, las parejas ser-no ser, bueno-malo, justo-injusto; en definitiva, perfecto-imperfecto. El primer miembro de la pareja es ideal, lo imaginamos de imposible existencia cabal en nuestra actualidad sensible; pero hacia él aspiraría todo hombre ávido de realizarse, ofreciéndole la vida atisbos y modelos.

El método socrático guía al encuentro íntimo con una verdad que a la postre es la verdad; pero ahí se detiene, sin aventurarse a una apertura o ascenso metafísico. Platón da este paso; contempla y analiza aquellas formas, gracias a las cuales, asimiladas, seríamos como deberíamos ser. Le resulta inconcebible que sus bases y seguridad fueran endebles como lo es la naturaleza humana; por eso la hipostasia en esencias inmutables pero exigentes. ¿Qué son en sí? En primer lugar, lo que en una versión no apropiada totalmente del término griego *Aletheia,* denominamos verdad, el ser de estas formas o ideas en cuanto tales, así como también el abrírsenos hacia nosotros, expresan un proceso quizá inagotable pero seguro y perfectivo [16]. Pertenecen a una esfera o mundo distinto del nuestro. La idea sería la verdad como la única auténtica realidad. El saber sobre ellas no es discursivo; nos capta intuitivamente en una plenitud de luz que apaga el menor residuo de sombras. Pero sólo muy pocos, los esforzados, son capaces de estos arrebatos intuitivos.

Distinguimos dos zonas, la sensible y la suprasensible, constitutivas de la metafísica platónica; pero Platón no se demora en ellas con prolongado regodeo especulativo, sino que de continuo regresa al hombre, como si quisiera justificarlas y explicarlas desde lo que actualmente somos y opinamos [17]. Evidentemente, poseemos una naturaleza enigmática, expuesta a contradicción difícil de superar. La existencia actual, la única que recordamos experimentalmente, nos mantiene circunscritos y finitos a causa del cuerpo, a pesar de que en aspiración y conocimiento nos superamos. Participamos de la animalidad el más inimaginable de los animales; atentos a este mundo y necesitados de él para poder subsistir; incluso lo necesitamos en los inicios del conocimiento. Pero, insatisfechos, la misma sensibilidad estimula a zonas más elevadas lo su-

---

[16] FRIEDLANDER, *ob. cit.*, págs. 225-228. Es interesante su referencia comparativa al ensayo de HEIDEGGER, *Platons Lehre von der Wahrheit.*

[17] No conviene distanciar demasiado lo sensible de lo suprasensible. Platón utiliza el vocablo *paradigma* en dos sentidos: las realidades ideales son paradigmas o modelos de las cosas sensibles que las imitan; pero también escribe sobre lo sensible, ofreciéndolo como paradigma de las ideas. Véase V. GOLDSCHMIDT, *Le paradigme dans la dialectique platonicienne,* París, Presses Universitaires de France, 1947.

prasensible y lo divino. Los dioses simbolizan la más encumbrada perfección, retentiva del ánimo en un definitivo y pacífico descanso [18].

Heredero de los ideales pitagóricos, a los cuales admira profundamente, considera la vida como una lucha. Cuerpo y alma, sensibilidad y espiritualidad, son combatientes de los cuales no podemos desprendernos a capricho: forman al hombre que es ahora. Apuntan a su yo para rendirlo; pero si triunfara la corporeidad quedaría desvanecido el ideal humano. Mientras los sofistas creen realizarse en una selección empírica, razonable, guiados por la probabilidad, no por una inconcebible seguridad, Platón mira con firmeza hacia arriba, donde cree existe plena certidumbre. Pero es ahí, en la actualidad mundana, donde debe cumplir su tarea: seguridad ideal contra inseguridad práctica, perfección a realizar contra hechos a interpretar. La lectura de los diálogos platónicos, reconozcámoslo, eleva a trances inspirativos; su autor maneja maravillosamente los personajes y los conceptos y crea la sensación de despego y búsqueda sin que logre aquietarnos, pues continuamos siendo cuerpo.

Los pueblos, en las etapas más primitivas, se desenvuelven en una atmósfera mítica. Paulatinamente despierta la conciencia que los distancia y distingue de un mundo natural objetivo, captada por la maravilla y la admiración, y muy pronto también, en su necesidad de conocer y utilizar la naturaleza, por el temor. Estas primeras impresiones decantadas originan narraciones e interpretaciones divino-antropomórficas, portadoras de exigencias o posibilidades frecuentemente irrealizables por el hombre común. El primitivo es un ser escindido entre esperanzas y angustias externalizadas en los mitos. A medida que la reflexión se impone, el mito no pierde su atracción, aunque se internaliza. Lo observamos en Sócrates y Platón, preferentemente en el último. Experimenta en sí la contradicción vivenciada en los mitos y la sistematiza. No los abandona, mantiene su encanto, «deberíamos sumergirnos en estas narraciones como si fuera una incautación» [19]. Heráclito, Parménides y Jenófanes filosofan todavía en una dormivela mítica; Platón los narra morosamente, ávido de extraerles jugos emotivos, desconfiado de la racionalidad escueta.

Los mitos describen el inicio y el fin de lo humano, sus luchas para imponerse, entusiasma o atemorizan con goces y castigos de origen ético. Más que en doctrinas, parecen advenir al hombre emotivamente al lamentarse condicionado y dependiente; eso sí, con pujos de liberación. Están muy apegados al ánimo y precisan, lo realiza Platón, una interpretación psicológica: un acercamiento a lo que el hombre quisiera expresar por intermedio del simbolismo. Platón supera al ingenuo irracionalista,

---

[18] *Teateto,* 162; *Cratilo,* 400 bc, y el diálogo *Fedón.*

[19] *Fedón,* 114 d. Sobre los mitos, J. A. STEWART, *The Myths of Plato,* Londres, Centaur Press, 1960; PERCEVAL FRUTIGER, *Les Mytes de Platon. Etude philosophique et litteraire,* París, F. Alcan, 1930.

obcecado por los mitos; sabe de su valor educativo y hasta etiológico, capaz de acercarnos a secretos maravillosos, pues el filosofar empieza por la admiración. Las páginas donde los narra son de las más hermosas transmitidas por la literatura griega; pierden algo de la ingenuidad primitiva, pero conservan todo su encanto maravillosamente evocador. Introducen, mediante la imaginación y la fantasía, a la racionalización y a la contemplación. La misma forma del diálogo, con continuas alusiones a la mitología religiosa y la narración extensa de mitos éticos o filosóficos, conserva un enlace ininterrumpido entre lo imaginativo y lo racional.

Está empeñado en ver, a través de la fantasía, aquella verdad que jamás perece; quiere contemplarla, y para arrimársela la sensibiliza. Así se la aproxima, muy suya; comprende que debe encontrarla a través de sí mismo. No intenta inventar la verdad que busca, sino que, preexistente y originaria más allá del acaecer, así lo cree, prepara su despertar humano. Desde el mundo sensible, en el encanto de lo mitológico y mítico, luego en la nitidez de las ideas, ansía arrimarse a lo divino. Toda ciencia humana, enseña en *Parménides,* es una imagen inadecuada del saber divino. El bien buscado supera toda realidad y toda luz; es premio a una contemplación de origen divino, don otorgado. Desfallece lo humano ante la grandeza del don, sólo obtenible por gracia. Ascenso que describe y a que guía en *El banquete.* Al final, más allá de toda actividad y ciencia, sin impedimentos somáticos, el alma se expande y difunde en la inmensidad de lo bello [20]. Culmina en dones otorgados al verdadero filósofo y al verdadero sabio, identificados en un elevado saber teórico capaz de realizarse en la práctica. El sabio, no menos por su ejemplaridad que por sus conocimientos, debería ser rey o supremo gobernante, obligado a ello por un clamor popular inteligente que aprecia lo mejor.

Quien sigue a Platón en el encanto de sus diálogos se zambulle en un hermoso mundo ideal. Puede parecerle que no ha perdido contacto con la tierra, aunque la comprobó inestable y deficiente; y anhelante de seguridad, busca el descanso en sucesivas elevaciones. El alma, en el conocimiento y en la realización moral y política, se extasía ante una perfección estabilizada, muy abstracta, dubitativamente definida. Platón, a mi parecer, es más bien un buscador que no un definidor de esencias; no vemos bien claro, por ejemplo, en qué consisten el bien y la justicia, los valores más ensalzados. Como si carecieran de sustancia en sí mismos, los comprendemos más bien por lo que no deberían ser. En sí solos, fuera de la relación establecida de continuo, ignoramos lo que son. Los imaginamos y experimentamos como luz, asombro, éxtasis; situaciones

[20] Sobre la contemplación platónica, A. J. Festugière, *Contemplation et vie contemplative en Platon,* 1950.

anímicas que advienen por una especie de liberación de cuanto desagradable o innoblemente acontece. Serían términos evocativos más que descriptivos o definitorios. Aunque en ocasiones parece estabilizarnos en ideales morales o políticos, sobre todo en el último de sus diálogos, *Las leyes,* en conjunto creo que debemos interpretarlo como una inquietante búsqueda, jamás totalmente lograda. Quisiera expresar lo que está más allá de los sentidos, contradictorios y deficientes, mediante palabras figurativas, en una metáfora prolongada sin término [21].

Conclusiones de la controversia sofístico-platónica

Describí imágenes griegas elevadas o decaídas. Pertenecen a épocas muy remotas y lejanas; pero conservan todavía instrucción y admonición. Conviene en ocasiones zambullirse en hechos y sistemas que creemos haber superado totalmente, para advertir repeticiones, retrocesos o avances en el propósito de conocernos ahora. Platón y los sofistas encarnan dos tendencias de enorme proyección futura. Lo certifica quien, atento a sus enseñanzas, analice la evolución posterior de la cultura y sus creaciones. Presagian lo que en términos todavía no demasiado precisos hoy denominaríamos empirismo e idealismo. Al hombre se lo ha descrito y se lo describe desde la elevada perspectiva metafísica, digamos de seguridades precisadas o anheladas; o se lo retiene, cuidando no escape a circunstancias muy concretas, en la espacialidad y temporalidad históricas. Ambas visiones, a mi parecer, extremadas, son alienantes.

Sofistas y Platón son hijos de su tiempo. Entonces, más explícitamente que ahora, el ambiente y la cultura presionaban al individuo; éste no había evolucionado lo suficiente o carecía de medios para una crítica tan profunda que resultara liberadora. Reconocemos la diversidad platónica y sofística, pero no es muy extrema. Son impulsos divergentes, sin entregarnos esclarecimientos que convenzan: los sofistas por demorados en una dialéctica oscilante, inhábil para dejar entrever tesis pacificadoras; Platón, porque arrebatado de abstracción a abstracción, abandona lo experimentable, aquello que por lo menos ahora podemos certificar. Le encandilan términos que admira perfectivos, pero no sabe hablarnos de su perfección práctica.

Intentan, por ser filósofos, conocerse y conocernos. Saben de la eficacia e influencia de lo social, pero no las elaboran suficientemente. Equivaldría a pedirles en antelación de siglos conclusiones más bien modernas. Sin embargo, en la relación hombre-sociedad vieron y aportaron

---

[21] Es ésta también la opinión de Aloys de Marignac, *Imagination et Dialectique* (Essai sur l'expression du Spirituel par l'Image dans les Dialogues de Platon), París, Les Belles Lettres, 1951.

más que filósofos posteriores, muy encasillados en el ensalzamiento de la individualidad: según los sofistas, la opinión (*doxa*), base de todo conocimiento utilizable, era un producto colectivo, frente al dogma o seguridad inmutable, engaño subjetivo; Platón, en las conexiones políticas, influyentes en la ética y en la cultura, adivina un intercambio entre régimen de gobierno y ciudadano, una ósmosis que los convierte en similares. Indican trayectorias que los extremadamente espiritualistas o extremadamente empiristas fueron incapaces de aprovechar.

Un moderno aprende mucho al reflexionar sobre las dos tendencias, especialmente Platón, quien en sus diálogos razona frente a notables divergencias. Invita a un tanteo ideológico muy diversificado, provechoso para no quedar retenidos en las mallas de una sola dirección. Opinamos sobre los sofistas desde una generalidad que, como dije, incluye sistemas y apreciaciones muy diferentes; apuntan a un saber, a la postre un saber del hombre, oscilante entre múltiples conclusiones. Platón se somete a un proceso evolutivo, de aspiración espiritualista, que podríamos denominar depurador, sin que nos entregue, límpido, lo depurado. Sería injusto por eso desvalorizarlo; todavía hoy, y quizá siempre, nos moveremos entre indecisiones similares. Debemos decir en su elogio que no fueron dogmátcios, aunque pasajeramente acusamos en Platón inclinaciones dogmáticas.

Muchas de las incomprensiones procedentes de épocas pretéritas se explican por imprecisión de terminología. Gracias al cuidado actual para depurar el sentido de los vocablos, diluimos algunas discusiones y encauzamos otras más rectamente. El problema no pasó desapercibido a los pensadores estudiados; los diálogos platónicos con frecuencia intentan convenir en un sentido entre los muy diversos aplicados a términos de uso común, a más de que sofistas y Platón comprenden la falacia del lenguaje cuando no se ha sabido depurar [22]. Nos oprime un montón de palabras, escritas o pronunciadas, dirigidas como agudas saetas para imponer una modalidad de pensamiento. La cautela en el uso y en la aceptación es imprescindible para que no nos enajenen de la realidad.

Hay personas que prefieren una falsa seguridad, y se amurallan en ella, a la pendular condición del indeciso. Creen que lo último no es práctico, aunque la falsa seguridad puede precipitar ciegamente, sin perspectivas de retroceso, por derroteros peligrosos. La historia adoctrina sobre los incontables sufrimientos producidos por quienes dogmáticamente creían administrar una única verdad. Platón y los sofistas cumplie-

---

[22] «Ahora que tú y yo—dice Sócrates—hemos hablado sobre el asunto, algo hemos ganado; hemos descubierto que los nombres por naturaleza contienen una verdad, y que no todo hombre conoce como dar nombre a cualquier cosa» (*Cratilo*, 391). Todo el diálogo versa sobre la dificultad de aplicar nombres apropiados a las cosas. Los sofistas, especialmente Gorgias de Leontium, comprenden la dificultad de expresar la verdad mediante las palabras.

ron e inculcaron tareas; no fueron meramente teóricos, aunque Platón aspiraba a la contemplación. Sería conveniente aclarar que en su caso, como en el de otros contemplativos, fue más práctico y en mejor sentido que muchos predicadores de una practicidad atolondrada [23]. Según Brochard [24], los sofistas abrieron rutas a la escuela pirrónica; aunque no estaría de acuerdo con su afirmación de que sería ridículo buscar huellas de escepticismo en Platón. El método dialógico o dialéctico es ya, en su simple uso, una huella que fácilmente conduce a la duda. Quien no sepa dudar, por de pronto podrá llegar a ser cualquier cosa menos filósofo. Que hay bastante de agnosticismo en los sofistas, e incluso en Platón, debemos reconocerlo para su elogio. Si Platón pretendió en oportunidades entregarnos la verdad, era ésta tan abstracta que ofrecía diversas facetas; los sofistas, en cambio, cuidaron una cierta actitud temporalmente conciliadora, sin querer imponerla como definitiva a todas las épocas.

Aprendemos de ellos, especialmente de los sofistas, cuán difícil es definir en problemas de ética individual y social y, por tanto, en lo tocante al ser del hombre. Lo intuían incluso quienes disponían de una lógica como la aristotélica, que tendía a clasificar y precisar física y metafísicamente; y que hoy, equipados con nuevos instrumentos lógicos, lo sabemos mucho mejor. Sin embargo, saber lo que son las cosas, delimitarlas diferentes de cuanto les es cercano o similar es una irrenunciable aspiración; lo está buscando quien desea avanzar en el saber, aunque vea muy lejana o de consecución imposible una definición satisfactoria.

El camino del saber tiende hacia dos extremos, y el filósofo debe aprender a mantenerse en un medio que le permita utilizarlos prudentemente. El empirismo sofista apenas daba lugar para lucubraciones genéricas y espiritualizantes; el espiritualismo platónico, aunque afirmado en lo cotidiano, remontaba demasiado presuroso hacia el encanto de lo perfecto absolutizado, de hecho un poco desvaído por ausencia o parquedad de lo concreto. Ha sido muy frecuente con el correr de los siglos, al querer definir al hombre, enajenarse en uno de estos extremos. Las duras invectivas cruzadas entre espiritualistas y materialistas son, a mi parecer, una prueba de este enajenamiento: uno de los peores, porque parte de una seguridad sistemática, casi diríamos dogmática.

Sinteticemos lo que a mi parecer aprendimos de estos pensadores. El ser humano no aparece como un logro definitivo; va haciéndose o, quizá mejor, va despertando a mayores claridades. Esto obliga a que interpretemos el término autenticidad en sentido relativo: el ambiente, el

---

[23] Véase una apreciación bastante atinada de los místicos y contemplativos en el libro de HENRI BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, París, Alcan, 1937, cap. III.

[24] VICTOR BROCHARD, *Los escépticos griegos*, Buenos Aires, Losada, 1945, págs. 21-30 y 42.

desarrollo logrado y las capacidades posibles señalan un límite. Quien lo consigue es auténtico para su época. Los siglos posteriores podrán exigir más. El avance humano resulta, sin embargo, más evidente en estos tanteos primitivos. Desde la racionalidad contemporánea lo explicamos como un ir diferenciándose de un mundo natural, al cual jamás dejamos de pertenecer, o tal vez, como si en el hombre se produjera el despertar de la naturaleza, para lograr en él conocimiento de sí misma.

Aparece, en primer lugar, el claroscuro de la fantasía, involucrada en el todo, aunque buscando el resquicio de una distinción. La adivinamos en el mito, muy poderoso y más reconocible en los primitivos por su cercanía a la totalidad. El hombre, luego, más libre, rechaza el mito abrumador e intenta hacérselo más suyo, particularizándolo. Equivale a querer usufructuar lo divino, vano intento del individuo. Amengua la fantasía y el hombre aviva el conocimiento que distingue, mediatiza y astutamente aprovecha las expresiones del universo a su alcance. Los sofistas, predecesores del empirismo, quieren mantenerse cercanos a la naturaleza; eso sí, conociéndola. Peligran alienarse en la misma al no intentar, mediante el entendimiento y la fantasía, superar sus encantos inmediatos. Platón, en el otro extremo, vuela presuroso hacia un mundo ideal, desatento al natural y en ocasiones menospreciador del mismo. Y eso es también enajenante. Sofistas y Platón son paradigmas de actitudes repetidas en filosofía y en los intentos para comprender la autenticidad humana.

LUIS FARRÉ

José Bonifacio 2124, p. 8, dpto. C
BUENOS AIRES (Argentina)

"Y"

Llegaban en un coche blanco, de raídos neumáticos y bullanguero tubo de escape, con matrícula de Vermont. Yo salía a recibirlos—los habíamos oído acercarse en el silencio de las ocho y veinte—y ellos se bajaban cerrando tras sí las portezuelas de chapa en un golpe que, a esas horas de la tarde, sonaba como un trueno.

Era el nuestro un barrio al que resultaría imposible atribuir alguna nota de especial interés. Pero allí vivíamos y allí los esperábamos, impacientes por averiguar qué les parecería todo aquello. Sabíamos que jugaban con ventaja y que su condición de peregrinos nos obligaba a pedir disculpas mudas, a excusarnos en silencio por no haber tenido el coraje de renunciar a tanto.

«Aquí vienen», decía Marta, mi mujer, en un susurro. Y se miraba por última vez en el espejo del cuarto, donde inevitablemente habríamos de intercambiar las primeras frases y donde (ahora nos dábamos cuenta) el orden de sillas y libros, la distribución simétrica de cuadros y fotos familiares, lo decían todo por sí mismos. Estaba claro que lo mejor hubiera sido concertar el encuentro en tierra de nadie, en un bar de las afueras, por ejemplo, donde las personas suelen perder su virtud propia y donde las diferencias tienden a anularse.

Pero ya entraban con la sencillez humillante de su figura y de su atuendo. Eran armas eficaces los pantalones de pana, las blusas de retor, los collares de piedra, los pendientes de cobre, las sandalias de cuero, los cinturones de esparto. ¿Cómo poder competir con la autenticidad que de ellos emanaba? Las barbas de Peter Willcox y los pechos flotantes de Judy Tanner eran un sosegado reproche a mi afeitado reciente y al sostén de Marta. Nos quedaba, eso sí, la posibilidad de minimizar otros errores, como el que habría consistido en alargar la mano en el saludo convencional, que gracias a Dios tuvimos el acierto de suprimir.

«Pasar, pasar», decía yo sintiendo en mis hombros el peso de nuestra culpa. Allí estaban los armarios y las perchas, pero ni Marta ni yo dimos aviso de que existían. Ello nos hubiera obligado a colaborar de algún modo en la ceremonia de los abrigos—chaquetas de nylon y pluma, en este caso—, asunto que debía evitarse a cualquier precio.

Tenían que contarnos de Colombia, de cómo les había ido en San Agustín y en Bogotá. Así que dije mientras se sentaban:

—¿Qué tal os fue por Colombia?

Por Colombia les había ido muy bien. Peter pudo darle un empujón a su novela, y Judy vendía en la calle las esmeraldas, del tamaño de un grano de alpiste, que le proporcionaba un tal Renedo, hombre hábil, con amistades del gremio minero, bien versado en los entresijos del negocio. Judy y Renedo iban al cincuenta por ciento.

Estábamos en la salita contigua al comedor. Marta sacaba las cervezas y las almendras—iba poco a poco recobrando el aplomo—y prestaba atención al relato de los vagamundos, que ahora, sentados en el borde de las butacas, parecían encontrarse casi cómodos.

—¿Esmeraldas?—dije yo.

—Sí, esmeraldas—contestaba Judy—; esmeraldas chiquitas que me traía Renedo envueltas en papel higiénico.

Pero el negocio tuvo su fin el día en que a Renedo le saltaron la tapa de los sesos.

—You see—*aclaraba Peter—; el agente tiene que ser matador. Si él mata, él tiene esmeraldas. Si le matan, otro tiene las esmeraldas y él no, y nosotros también no las tenemos—se reía—,* you see?

—I see—*decía Marta.*

Y luego le preguntaba a Judy si no le importaba pasar a la cocina y ayudarla con los platos. Ibamos a cenar en seguida y Marta quería que todo resultase bien, que Judy se sintiera como de la familia, mientras Peter y yo seguíamos hablando de nuestras cosas.

—Pero Marta—la reprendía yo—, a lo mejor a Judy le apetece más estarse aquí sentada. Parece que no puedes ver a la gente sin trabajar.

Judy sonreía levantándose, y las dos pasaban a la cuestión de los platos y a conversar en voz baja, como si fueran amigas de toda la vida, lo cual no era cierto, aunque resultaba probable que Marta lograra convencerse de lo contrario. Total, iban a ser un par de horas y mejor era acortar distancias en lo posible, con lo de los platos o con lo de las esmeraldas, o con la novela de Peter Willcox, una novela de mil páginas, inédita aún, que se titulaba «Y» y que estaba escrita en presente de indicativo. Su argumento era impreciso, porque Willcox no creía en los argumentos y prefería escribir en un régimen de libertad, sin sujeciones a nada ni a nadie.

—Así debe ser—le apoyaba yo—. De otra forma, ¿qué otros privilegios le quedarían al quehacer literario?

Willcox parecía asentir, pero no de una manera tan rotunda como yo esperaba. Me tendía el vaso para que se lo llenase de nuevo; me pedía un cigarro.

—Sí—continuaba yo, tratando ahora de matizar mi aserto—; como mucho, cierto autocontrol, un mínimo de disciplina. Pero nada más. En eso estamos de acuerdo.

—No. Yo no estoy de acuerdo con lo que usted dice—me espetaba dando al cigarro una chupada larga y cruzando las piernas. Ahora sus sandalias quedaban al nivel de las botellas, por encima de las almendras.

—¿Qué piensas tú entonces?—y mi pregunta disimulaba bastante bien el conato de irritación que de pronto me invadía.

—No sé—contestaba Willcox mostrando sus dientes amarillos y acariciando el vaso con los dedos. Y en ese instante Marta anunciaba que pasáramos, que se enfriaba el pastel de carne, que si queríamos café o té, que si no llega a ser por Judy se le habría pegado el arroz blanco.

Había recobrado, en efecto, todo su aplomo. Marta había recobrado todo su aplomo y nos obligaba a hundirnos en el rito, arrastrándonos con ella al pozo de calor, de compostura y de sistema que brotaba de los cubiertos de alpaca, del pastel de carne—una suerte de gigantesca croqueta guarnecida de arroz y de cebollas—y de la garrafa de chianti, forrada de cáñamo, que aquella misma mañana me había encargado comprar en el almacén de Munari.

Mientras andábamos—yo cediendo el paso al novelista—, Judy le animaba desde el comedor cantando las alabanzas del guiso.

—Mira, Peter—le decía—, ésta es como la carne que comimos aquella noche en Medellín.

Willcox, prescindiendo de todo lo demás, se acercaba al pastel, ensartaba una cebolla pringada de salsa y se la llevaba a la boca, todavía sin sentarse. Ante la mirada intranquila de Marta mascaba con calma. Al fin, desprendiéndose con el dedo meñique un resto que se le había adherido a los dientes, mascullaba en su español roto una fórmula de aprobación. Marta había obtenido ya su recompensa, y eso le bastaba para desterrar de sí el último gramo de inquietud. Ella suele conformarse con poco.

Cenábamos. Colombia, las esmeraldas y la muerte de Renedo eran temas agotados. A Peter Willcox, sentado a la derecha de Judy, se le manchaban las barbas con el jugo, pedía más pan, participaba en la conversación con monosílabos, con gestos que no iban dirigidos a nadie.

—Y ahora, Judy, ¿qué planes tenéis?—preguntaba Marta.

—Ahora nos vamos a Filadelfia. Peter tiene que pasarse allí tres meses componiendo un capítulo del libro, el penúltimo.

—Ahá—me apresuraba a intervenir yo—; entonces la novela ya está, como quien dice, terminada.

—Háblanos de tu novela, Peter—soltaba Marta de pronto, sin

aviso ninguno. Y luego, esponjándose, me traicionaba anunciando—: Joaquín también escribe. Novelas y cuentos. ¿Verdad, Joaquín?

Era el momento de dar la callada por respuesta, de trinchar un segmento de croqueta y de esperar el comentario que, con toda probabilidad, habría de surgir de los labios de Judy. Pero no era así; no había comentario alguno, aunque yo notaba que la mano de Peter, la mano con que empuñaba el tenedor, parecía crisparse ligeramente, y que Judy se apresuraba a iniciar un largo sorbo de vino, los ojos cerrados, chascando después la lengua como si lo que acababa de beber fuese azahar o almíbar, algo, en cualquier caso, mucho más dulce que aquel chianti peleón de dos dólares con cincuenta.

—Sí, Joaquín también escribe—insistía Marta.

Entonces Peter Willcox volvió a lo del título del libro, a lo de las mil páginas y a lo del tiempo que había tardado en componerlo.

—Precisamente—repitió Judy—ahora nos vamos a Filadelfia para que él pueda terminar el penúltimo capítulo.

«¿Dónde carajo se marcharía para escribir el epílogo?», me preguntaba yo en silencio, con resentimiento no del todo inexplicable, dada la circunstancia de que mi modesta obra había visto la luz en un estrecho cuarto de estudio, frente a una ventana, sobre una mesa de pino y bajo una lámpara de vástago flexible. Allí nacieron mis mejores relatos: «Pedro el astuto», «Carnaval de piedras», «Hijos del olvido», publicados todos ellos en un semanario de Bolivia con cuyo director había yo logrado establecer una correspondencia de tono seriamente profesional y sinceramente amistoso.

Willcox declaró que no le interesaban las publicaciones periódicas; su libro, virgen aún, permanecería por algún tiempo en la oscuridad. Luego, una vez terminado y corregido, sería puesto en manos de un editor con criterio, que supiera leerlo, entenderlo y apreciarlo.

—Peter es muy paciente—aclaraba Judy.

—Pero ¿y mientras tanto? ¿Qué haces mientras tanto?

—¡Oh!—respondía Willcox dejando ver sus dientes amarillos—; mientras tanto bebo un poco, toco la guitarra un poco y duermo con Judy un poco.

Llegábamos al postre. Peter y Judy habían comido como fieras y ahora entraban a saco en la tarta de manzana...

A las once nos levantábamos de la mesa, yo con mal contenido disgusto. Y con un sueño más fingido que real ahogaba un bostezo que era una protesta ante aquella invasión de la pareja de viajeros, tan simpáticos en la memoria—los habíamos medio conocido tiempo atrás, en unas sesiones de cine-club organizadas por la Fundación Sullivan, cuan-

do Marta y yo éramos otros—y tan incómodos en la visita de la que Marta y yo habíamos sido víctimas.

Los pechos flotantes de Judy, la barba rala de Willcox, la espontaneidad de sus modales, ¿no serían disfraz pasajero?, ¿no serían engaño?

—Acabarán mal—le dije a Marta mientras fabricábamos el adiós desde la puerta, agitando las manos y viéndolos partir en su automóvil de lata, tuerto de un faro.

Ya estábamos solos. La casa tenía ahora algo de viejo campo de batalla. Todo lo nuestro mostraba la huella de la intrusión y del tiroteo de palabras. De los labios de Marta había huido el carmín; cerró la puerta murmurando que le hacían daño los zapatos.

Peter y Judy, de ser cierto lo que dijeron, rodarían toda la noche para llegar de amanecida a Filadelfia. Nosotros, no; nosotros nos quedábamos fregando platos, limpiando ceniceros, ordenando sillas. Era, a fin de cuentas, la única venganza posible: hacer de nuestra tumba un lugar envidiable; prepararlo otra vez todo antes de acostarnos y contemplar el tesoro que, sin duda, ellos, también ellos, buscaban.

«Terminarán como Renedo», se me ocurría enjuagando los vasos. Marta no abría la boca—siempre le pasa lo mismo cuando hemos tenido gente—y aspiraba con el cleaner migas y cenizas.

Aquella noche escribí en dos horas un cuento para demostrarme que la vida ordenada y la aventura de crear eran cosas compatibles. Además, ese cuento se publicó también en Bolivia dos meses después. Recibí una carta cordial del director y tres ejemplares de la revista. Me llegaron envueltos en papel de estraza, atados con gomas y cordeles. A lo mejor, como había ocurrido en otras ocasiones, me escribiría algún lector de Potosí elogiando mi prosa. Un empleado de banca, un emigrado español propietario de una tienda de ultramarinos, gente así, fieles sin ambición y con hondo amor a las letras.

Marta, igual que otras veces, arrancó las páginas que correspondían a mi cuento y las pegó con cinta escocesa en una cartulina crema. Pasaban al archivo. Añadíanse a mi obra publicada.

—Con éste hacen dieciocho—me informaba—, lo que no está nada mal. Y eso sin contar los inéditos.

—Aurea mediócritas—rezongaba yo.

—Cuando llegues a los veinticinco, lo celebramos.

Ni a Judy ni a Willcox los hemos vuelto a ver. Ya va para seis años que «Y» se publicó. Marta no lo sabe. Yo, sí. Leí la reseña en las páginas literarias de varios periódicos. La novela, que apareció simultáneamente en Londres, en Toronto y en Nueva York, rompe, a juicio de los

críticos, la monotonía creadora que el género ha producido durante el último cuarto de siglo. Abre caminos, mata prejuicios, explora un mundo de ficción hasta ahora inédito. Hojeé el libro en unos almacenes. Dice la solapa a la cuarta edición, que de «Y» se han vendido doscientos cincuenta mil ejemplares. Willcox es famoso.

CARLOS MELLIZO

63 Corthell Rd.
LARAMIE, W70, 82070
USA

MAX NORDAU, "DEGENERACION" Y LA DECADENCIA DE ESPAÑA

En el primer artículo (14 de mayo de 1894) de «La nueva cuestión palpitante», Emilia Pardo Bazán alude con preocupación a la «profunda huella» que el libro *Degeneración* dejó «en el pensamiento de la generación actual». Dedica, pues, buena parte de los ensayos a combatir la influencia de Nordau en España y la nueva alianza entre arte y ciencia que representa su obra [1]. El lector recordará que en el mentado libro el médico Nordau había calificado de «decadentes» a los artistas más notables de la época, descubriendo en Wilde, Ibsen, Nietzsche, Wagner y Zola, entre otros, síntomas de desequilibrio y una amenaza a la estabilidad social en su obra [2]. La crítica literaria de Nordau se basaba en principios científicos de Cesare Lombroso, fundador de la escuela italiana de antropología criminal [3], cuyas investigaciones se centraban en la psicología criminal, sobre todo en la de los criminales políticos, i. e., los anarquistas, cuyos actos terroristas aumentaron durante la última década del siglo XIX [4]. Ya en su obra *El genio* (*Genio e Follio,* 1863) había estable-

[1] PARDO BAZÁN publicó en *Los Lunes de El Imparcial* trece artículos, desde el 14 de mayo hasta el 10 de diciembre de 1894: «La nueva cuestión palpitante: ¿cuál es?», 14 de mayo; «¿Existe el genio?», 28 de mayo; «La base experimental», 11 de junio; «La base racional», 2 de julio; «El error capital de Lombroso», 16 de julio; «Digresión», 30 de julio; «Un puritano», 13 de agosto; «Ideas morales y sociales de Nordau», 3 de septiembre; «El misticismo, según Nordau», 17 de septiembre; «Los límites de la ciencia», 1 de octubre; «Hoy como ayer», 19 de noviembre; «Un ejemplo», 26 de noviembre, y «Ultimo y muy frívolo», 10 de diciembre. Arremete allí contra los que quieren «borrar las fronteras que dividen el campo de la ciencia del del arte» y, por otra parte, «ajustar a las leyes del método científico la producción artística» (14 de mayo). Se centra en la obra del psicólogo italiano CESARE LOMBROSO y en la *Degeneración* de MAX NORDAU. En el presente estudio nos hemos ocupado principalmente de la crítica española a favor de Nordau. Preparamos otro trabajo sobre la crítica en contra de *Degeneración,* donde analizaremos las observaciones de Pardo Bazán.

[2] El libro *Degeneración* fue publicado primero como *Entartung* (Berlín: C. Duncker, 1892-93, dos tomos). La única edición en castellano que conocemos es la traducción original de Nicolás Salmerón y García, un hijo del tercer presidente de la República (*Degeneración,* Madrid: Sáenz de Jubera y Hermanos, 1902). Para este estudio hemos manejado la nueva edición en inglés de *Degeneration* (Nueva York: Fertig, 1968). Todas las citas provienen de esta edición si no se indica lo contrario.

[3] Véase el trabajo de LILY LITVAK sobre «La sociología criminal y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo», *RLC,* 48 (1974), 12-32, para mayores detalles sobre Lombroso y su escuela.

[4] La bibliografía de Lombroso es extensa. Se destacan *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, all giurisprudenza ed alle discipline carcerarie* (Turín, 1884); *Il delitto politico e le rivoluzioni* (Turín, 1890), y *Gli anarchici* (1894). En cuanto al terror anarquista, el último decenio del XIX es la época de Ravachol y de Vaillant. También mueren asesinados Sadi Carnot, presidente de Francia (1894); Cánovas (1897) y el rey Umberto de Italia (1900). GEORGE WOODCOCK, *Anarchism* (Nueva York: Meridian, 1969), ofrece un buen recuento de estos años.

cido una estrecha relación entre la inteligencia, la sensibilidad artística y la locura, adjudicándole al genio los mismos caracteres degenerativos que producían la alienación en el delincuente. Nordau aplicó el método de Lombroso al estudio de algunos artistas contemporáneos y le dedicó el libro al maestro. *Degeneración* representa un análisis científico de los anarquistas del «arte moderno», tan degenerados y peligrosos como los criminales, prostitutas, anarquistas y locos de Lombroso [5]. Lejos de coincidir con aquellos que venían en la última década del XIX el ocaso de una civilización [6], Nordau juzgaba que la actitud decadentista que imperaba en las letras europeas, y sobre todo en Francia, era la invención de una minoría de artistas y literatos que sufrían enfermedades nerviosas, engendradas por la herencia y exageradas por el intelectualismo y los vicios de las grandes ciudades modernas: el abuso de los narcóticos, excitantes y estupefacientes, la fatiga y las malas condiciones de vida. El artista decadente era, pues, un inconforme que Nordau igualaba, mediante sólidos principios científicos, con los grupos marginados.

Las teorías de Nordau, que Emilia Pardo Bazán comentó en 1894, pronto se extendieron y tuvieron resonancia en la España finisecular a raíz de la traducción francesa de *Degeneración* (*Dégénérescence,* traducción de Auguste Dietrich, París: Alcan, 1894), que sin duda leyó la novelista [7]. Esta versión francesa era la que se conocía y se comentaba en los cenáculos intelectuales peninsulares. Por nombrar un par de ejemplos, Baroja afirma en *Revista Nueva* que gracias a Nordau se supo algo

---

[5] Nordau, en *Degeneración,* considera que «muchas veces los escritores y los artistas presentan los mismos rasgos intelectuales, y a menudo hasta somáticos, que los individuos de la misma familia antropológica que satisfacen sus instintos insanos con el puñal del asesino o con el cartucho del dinamitero en lugar de satisfacerlos con la pluma y el pincel» (cit. en F. F. VILLEGAS, «Impresiones literarias», *La España Moderna,* abril 1894, núm. 64, pág. 161). Traduce al español frases sacadas de la dedicatoria a Lombroso (véase *Degeneration,* págs. vii-ix). Villegas reseña aquí *Literaturas malsanas* (Madrid: F. Fe, 1894), de POMPEYO GENER, donde encuentra una fuerte influencia de Nordau. Por lo general, la crítica española ha aceptado que Gener debe mucho a *Degeneración.* Pese al parentesco de familia entre la obra de Nordau y *Literaturas malsanas,* en Gener encontramos una ideología más compleja. El tema merecería estudio a fondo, pues las limitaciones que nos hemos impuesto en este estudio nos impiden examinar *Literaturas malsanas,* dejando para otra ocasión el análisis detallado. Hay poco escrito sobre este autor controversial, pese a su prestigio en la España finisecular. Véase de JOSÉ LEÓN PAGANO, *Pompeyo Gener, estudio criticobiográfico* (Buenos Aires: Librería Bredahl, s. a.).

[6] En *Degeneración* dice Nordau que el siglo es una división convencional del tiempo: «Sólo el cerebro de un niño o de un salvaje ha podido concebir la grosera idea de que el siglo es una especie de ser vivo nacido a la manera de un animal o de un hombre». *Apud.* de EMILIO BOBADILLA, «Vargas Vila», *Grafómanos de América* (Madrid: V. Suárez, 1902), pág. 260, cuyas afinidades con Nordau discutiremos en este trabajo.

[7] Varios críticos han comentado la vigencia de las ideas de Nordau. Véanse GONZALO SOBEJANO, *Nietzsche en España* (Madrid: Gredos, 1967); IRIS M. ZAVALA, *Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia,* Colección «Los Suplementos», núm. 54 (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1974); LILY LITVAK, «La sociología criminal y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo», *RLC,* 48 (1974), 12-32, y «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España: 1888-1910», de próxima aparición en *HR* (Penn.); RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA, «Baroja, crítico de la literatura española en 1899 y 1900», *PSA,* 51 (1968), 131-43, y «La tesis doctoral de Baroja», en *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos* (Madrid: Castalia, 1971). Son indicios al éxito de *Degeneración* las advertencias de PARDO BAZÁN en «La nueva cuestión palpitante» (mayo-diciembre 1894), que deben interpretarse como una réplica a la popularidad de la traducción farncesa (*Dégénérescence,* 1894).

de Nietzsche: «De Francia vino su nombre a España. Nordau, en su obra *Degeneración*, nos lo dio a conocer a la mayoría» («Nietzsche y su filosofía», I, 15 febrero 1899, 21). En tono irónico, Clarín hace referencia al libro cuando escribe: «La *Degeneración* actual fue una desconocida *Entartung* antes de ser una popularísima *Dégénérescence*» [8].

Nordau no era un desconocido en el ámbito peninsular, pues ya se había vertido al castellano su obra más popular: *Las mentiras convencionales de nuestra civilización* (por «R.», Madrid: Librería Gutenberg, 1887; *Die conventionellen Luegen der Kulturmenschheit*, 1883), con varias ediciones a finales del XIX [9]. En España, como en otros países, se consideraba a *Las mentiras convencionales* como un libro hondamente revolucionario. Las mentiras desenmascaradas no eran otras que las instituciones sociales de la Europa contemporánea, e. g., la Iglesia, la Monarquía y el sistema económico, creaciones artificiales, contrarias a la naturaleza, que no respondían a ninguna concepción racional del mundo. Con *Las mentiras*, Nordau adquirió prestigio como sociólogo en Europa, y hasta la Primera Guerra Mundial un público numeroso aquende y allende los mares lo tenía por eminente pensador, científico y reformador. Después de la primera guerra su reputación se derrumbó con aquel mundo que su obra defendía. Además de este libro, había aparecido en Madrid la versión castellana de su novela *El mal del siglo* (Fernández Lasanta, 1893; *Die Krankheit des Jahrhunderts*, 1887), traducida por Nicolás Salmerón y García. La narración traza la decadencia del héroe alemán Guillermo Eynhardt, cuya alma en exceso reflexiva le impedía ser feliz. Sus experiencias vitales y la guerra franco-prusiana lo convirtieron en un abúlico, centrado en su «yo» solitario frente a un universo incomprensible. *La España Moderna* publicó una reseña recomendando la novela a «cuantas personas busquen en la literatura no sólo un placer fugitivo, sino motivos de meditación grave y severa» (F. F. Villegas, «Impresiones literarias», marzo 1893, pág. 205), y *Madrid Cómico* (4 febrero 1893) anunció la traducción asegurando que «los nombres del autor y del traductor son una garantía de éxito». Antes de *Degeneración*, pues, Nordau gozaba de éxito como filósofo y reformador liberal, a la par que como científico enemigo del irracionalismo y creador de un arte serio con dimensiones sociales.

Degeneración le abre el campo de la crítica literaria, despertando en el público un notable interés debido al prestigio internacional que había

[8] Citado en Enrique Gómez Carrillo, «Una visita a Max Nordau», en *Almas y cerebros* (París: Garnier, 1898), pág. 251. «Clarín» fue un enemigo implacable de Nordau y de *Degeneración*. Los cita con frecuencia en sus «Paliques» y en otros ensayos. La historia de este antagonismo es parte importante de nuestro trabajo que destacará la recepción negativa de Nordau en España.

[9] Hay ediciones de 1889 y 1897 de la primera versión española, y una nueva traducción de A. Gómez Pinilla (Valencia: Sempere, s. a.).

adquirido en otras esferas de investigación. De esta reputación dependió, sin duda, la gran acogida que tuvo el libro. Para sus discípulos españoles, Nordau sustenta su crítica literaria con la reforma social. El refuerza sus convicciones de un arte inmerso en la sociedad, que influye y es a su vez influido por el medio ambiente. *Degeneración* aparece en el complejo panorama intelectual español en un momento crucial de su historia: la crisis de fin de siglo. Cuantos veían con alarma la degeneración progresiva del arte y de la vida nacional se acogieron a su bandera. La sensación de pertenecer a una civilización en decadencia provocó en ellos un deseo de reformar todo el organismo social: la literatura, la religión, la política y otras instituciones [10]. Lejos de ser un grupo homogéneo, entre los partidarios de *Degeneración* se perciben diferencias ideológicas, con la redacción de la revista *Germinal* a la cabeza. Este grupo de «socialistas convencidos» incluía a Joaquín Dicenta, Antonio Palomero, Rafael Delorme, Nicolás Salmerón y García, Ernesto Bark y otros, admiradores de Sudermann, Ibsen, Strindberg, Zola, Mirbeau y Nordau. La ideología política y social del grupo refleja en cierta medida el espíritu revisionista que imperaba en una zona amplia del socialismo europeo a finales del XIX. En líneas generales, este movimiento buscaba una fórmula que permitiese a los partidos socialistas participar en el sistema parlamentario sin desechar los principios revolucionarios. *Germinal* tuvo como programa la reforma de la administración gubernamental de la justicia, del servicio militar y de la enseñanza, y advocaba el cambio político pacífico o parlamentario y la colaboración con otros partidos. Aunque ellos se consideraban a sí mismos radicales y eran «socialistas convencidos», esta actitud los aislaba de los partidos obreros, que repudiaban sus principios colaboracionistas [11].

Los germinalistas veían en Nordau un aliado de la causa internacional, de la protesta enérgica contra todas las injusticias sociales, llamándole en cierta ocasión «el insigne socialista alemán» [12]. El término se

[10] Ernesto Bark, escritor socialista de origen ruso que se instaló en Madrid y formó parte de la redacción del semanario *Germinal*, portavoz de la juventud regeneracionista, analiza la decadencia cultural en España. En «El renacimiento literario» (*Germinal*, núm. 16, 20 de agosto de 1897, página 9) representa a la literatura contemporánea española como «una aldea olvidada lejos del gran camino de la vida moderna.» Por su falta de arte, «Europa prefiere leer a los rusos, noruegos y suecos, tratando con un compasivo encogimiento de hombros a los herederos de la literatura más hermosa del universo».

[11] Para la frase «socialistas convencidos» de Dicenta, véase su artículo «El arte en las cámaras» (*Germinal*, núm. 20, 17 de septiembre de 1897, pág. 2). Véase también «Nuestro programa» de *Germinal*, núm. 1, 30 de abril de 1897, pág. 6. La historia de la revista se narra en *El grupo «Germinal»: una clave del 98* (Madrid: Taurus, 1970), de RAFAEL PÉREZ DE LA DEHESA, y en *Revistas culturales contemporáneas: de «Germinal» a «Prometeo»* (Madrid: Punta Europa, 1964), de DOMINGO PANIAGUA. Consúltense sobre todo los capítulos de PÉREZ DE LA DEHESA, «Revisionismo y colaboracionismo en los partidos socialistas de fin de siglo» y «El estreno de *Juan José* de Dicenta». Cfr. de PETER GAY, *The Dilemma of Democratic Socialism. E. Bernstein's Challenge to Marx* (Nueva York: Columbia Univ. Press, 1952).

[12] En un artículo dedicado a la «Gente nueva. Joaquín Dicenta» (*Germinal*, núm. 3, 14 de mayo de 1897), pág. 2) se comparan la obra de protesta social de Dicenta y *Las mentiras convencionales* del «insigne socialista alemán Max Nordau».

aplicó en sentido ambiguo, pues la filosofía política de Nordau no era afín a ningún partido. Si el médico alemán se oponía al capitalismo no se debía a razones económico-sociales, sino a que era un sistema contrario a la naturaleza que servía la avaricia de una minoría sin satisfacer las necesidades de la mayoría, impidiendo así el desarrollo sano de la sociedad. Confiaba que la evolución científica, y no la revolución social, para él violenta y destructora, llevaría a cabo una distribución equitativa de la riqueza. Por tanto, sustituía la lucha de clases con una filosofía basada en la solidaridad humana y en la unidad, no necesariamente en la igualdad. Este humanitarismo era el camino pacífico hacia la futura armonía social. Aunque era enemigo de la herencia, defendía el concepto de la propiedad privada dentro de límites definidos [13]. En España, Nordau contó con el apoyo de varios elementos afines al regeneracionismo —los germinalistas, antiguos krausistas, republicanos, positivistas y científicos—. Al hablar de estética, estos grupos subrayan la responsabilidad colectiva del arte, concibiendo al creador como otro compañero más en la lucha social.

En el último decenio del siglo se plantea una nueva alternativa literaria. Diversas formas de expresión de tendencia individualista y anárquica aceptan el artista inconforme y enajenado del medio social. Con el siglo XX hace su triunfo este individualismo literario—llamado a menudo modernismo—, pero su desarrollo viene acompañado de choques y tensiones. En cierta medida, la recepción que tuvo *Degeneración* de Nordau nos da una clave para entender este proceso cultural. Si no estamos mal encaminados en nuestras pesquisas, es el temor a la progresiva decadencia política y artística, que se suele identificar con el modernismo, lo que desata la fuerte resistencia entre aquellos defensores de la regeneración nacional que en España se acogen a la bandera «antimodernista» [14]. Frente a un ejército calificado de decadente y pernicioso se debate la contienda antimodernista, cuya arma principal fue Nordau y su libro *Degeneración*. Lo que nuestro análisis permite subrayar es que en la España finisecular la acogida o rechazo de las ideas de Nordau fue piedra de toque. Desde esta perspectiva, es posible distinguir una estética regeneracionista que comulga con las ideas de *Degeneración*. Otros, en cambio, están en campos antagónicos. Este enfrentamiento pone de relieve la divergencia entre la tendencia reformista decimonónica y el espíritu noventaiochista. No pretendemos, claro está, reducir todo

[13] Obsérvese la mezcla heterogénea de anarquismo (supresión de la herencia) y liberalismo. Para las teorías políticas y económicas de NORDAU, cfr. *Las mentiras convencionales;* MEIR BEN-HORIN, *Max Nordau. Philosopher of Human Solidarity* (Nueva York: Conference of Jewish Social Studies, Inc., 1956), y GEORGE L. MOSSE, «Introduction» a *Degeneration*, págs. xv-xxxiv.

[14] Lo examina a fondo LILY LITVAK en «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España: 1888-1910», de próxima aparición en *HR* (Penn.).

a un esquema simplificador, pero la actitud ante Nordau señala hasta cierto punto la oposición de un amplio sector de la juventud moderna —modernistas y noventaiochistas—a las teorías implícitas en *Degeneración*. Nordau deja entrever las raíces comunes de dos credos estéticos aparentemente en pugna, contribuyendo así a nuestra comprensión de la realidad literaria de la época [15].

En líneas generales, los partidarios de Nordau no figuran en las historias literarias conocidas porque pertenecen a una facción intelectual soterrada en la historia que se desvaneció con el triunfo del modernismo. Este grupo comparte con Nordau el optimismo y la confianza en la ciencia. Por otra parte, considera que la razón y la evolución conducirán al hombre a un porvenir más feliz. Sería difícil llamarlos reaccionarios, pues ven la nueva literatura «moderna» como representante de los viejos enemigos del progreso y de la ilustración. Para esta facción, la literatura decadente muestra falta de disciplina científica, sentimentalismo romántico, oscurantismo religioso y un subjetivismo exagerado que ignora la realidad circunstante.

En este sentido es ejemplar el caso del periodista Nicolás Salmerón y García, quien más impulso dio a la popularidad de la obra de Nordau en España. A Salmerón se le recuerda ante todo por sus traducciones, que fueron numerosas, y por su papel en la dirección de *Germinal* [16]. Poco más sabemos de su obra y vida; contribuyó con frecuentes artículos a *Germinal* y a alguna que otra revista de la época, tratando diversos problemas, e. g., la enseñanza laica, el cultivo científico de la tierra y el decadentismo en el arte. Obras posteriores incluyen traducciones del sociólogo ruso Novicow y algún tratado sobre el problema obrero [17].

---

[15] Cfr. de ANTONIO RAMOS-GASCÓN, «La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la 'Gente Nueva'», en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura* (Barcelona: Ariel, 1975), páginas 124-42; y de JOSÉ-CARLOS MAINER, *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1972), y, sobre todo, «Hacia una sociología del 98», págs. 77-88.

[16] Además de *El mal del siglo* y *Degeneración*, Salmerón tradujo de NORDAU: *Psico-fisiología del genio y del talento* (Madrid: Sáenz de Jubera y Hermanos, 1901), *El sentido de la historia* (Madrid: Tipolit. L. Faure, 1911), *Biología de la Etica* (Madrid, 1917) y *Parma, novela* (Madrid, s. a.). Desde la fundación de *Germinal* en abril de 1897, bajo la dirección de Joaquín Dicenta, Salmerón había figurado entre los colaboradores; y, en octubre del mismo año, ocupó el puesto de Dicenta cuando éste se trasladó a la redacción de *El País*. Pocos meses después, *Germinal* dejó de publicarse cuando Salmerón abandonó la redacción. Véase la sección «Rasgos» de *Germinal* del número 25 (22 de octubre de 1897) y del núm. 35 (31 de diciembre de 1897). Respecto a la vida de Salmerón, dice Pérez de la Dehesa que vivió largas temporadas en París *(El grupo «Germinal»*, página 85, n. 1).

[17] Algunos artículos de Salmerón publicados en *Germinal* fueron: «Cuestiones de enseñanza», número 8, 25 de junio de 1897, pág. 3; «Los productos de la naturaleza y del trabajo», núm. 11, 16 de julio de 1897, págs. 10-11; «La lucha de clases», núm. 26, 29 de octubre de 1897, págs. 3-4; «Rafael Delorme», núm. 31, 3 de diciembre de 1897, págs. 2-3, y un cuento, «El café de cante», número 8, 25 de junio de 1897, págs. 5-6. Las últimas publicaciones suyas que conocemos pertenecen a la época de la Primera Guerra Mundial cuando aparecen sus traducciones de Novicow—*La crítica del darwinismo social* (Madrid, 1914) y *El problema de la miseria y los fenómenos económicos naturales* (Madrid, 1915—y un tratado, «El contrato colectivo del trabajo», *Anales de la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas,* 13 (Madrid, 1914), 1-178.

En 1902 publicó su traducción al español de *Degeneración,* con un prólogo que tiene un valor inestimable como documento representativo de la crítica antimodernista. Pone allí de relieve la manera en que los antimodernistas entendían la estética de Nordau, identificando a los modernistas con los males sociopolíticos y responsabilizándolos de la decadencia literaria contemporánea. Nordau había dividido a los decadentes en «místicos» (de pensamiento confuso, irracionales, antirrealistas, abúlicos, discípulos de religiones fantásticas) y «egoístas» (anarquistas, antisociales, inadaptados, pesimistas, inmorales). Salmerón incorpora estos términos al ambiente peninsular señalando que «cuanto dice Nordau de los *prerrafaelitas* y de los *simbolistas* tiene exacta aplicación a la juventud literaria española; la debilidad de espíritu innata o adquirida y la ignorancia la predisponen fatalmente al misticismo; la exageración monstruosa de su 'yo', de su amor propio, su imposibilidad de atención, la convierten en egotista. Nuestra vida intelectual, empobrecida y estrecha, no puede producir más que afiliados a esos bandos y camarillas literarias de que habla Nordau» (pág. xi). A lo largo del prólogo llama a los modernistas «charlatanes bohemios» (pág. xii), «furibundos anarquistas» (pág. xii), «espíritus profundamente atávicos, enamorados de la Edad Media» (pág. xiii) y «degenerados estetizantes» (pág. xiv).

Salmerón se centra en los problemas particulares que a su juicio han motivado la decadencia española. Si los refinamientos de una civilización avanzada han traído aberraciones enfermizas y decadentistas en países como Francia, por ejemplo, son otros los males que aquejan a España. Durante siglos «el sombrío dominio del fanatismo religioso, la intolerancia que ha marcado a fuego el carácter colectivo, no ha permitido libertarse al pensamiento de la dependencia y de la falta de originalidad... El pasado nos ahoga, ...la degeneración por atrofia sume en la bestialidad a la plebe. ¡Esa es la hermosa obra que ha realizado el espíritu religioso en España! » (pág. xiii). A su juicio, el llamado modernismo no representa una tendencia nueva, sino que sirve de otro «antifaz engañador... con que disfrazan los literatos del decadentismo sus tendencias reaccionarias» (pág. xvi). Los degenerados tienen por lema «esa frase necia y estúpida inventada por los jesuitas: 'la bancarrota de la ciencia'» (páginas xv-xvi). En cambio, Nordau—el científico—arremete contra el irracionalismo y la ignorancia; merece la adhesión entusiasta de los hombres amantes del progreso (pág. xvi). El antimodernismo de Salmerón se basa, pues, en una particular interpretación del nuevo movimiento, que aparece ante sus ojos como un neoespiritualismo que se opone a los valores del positivismo. Lejos de ser el único, es en realidad una actitud

general entre sus contemporáneos, que veían con alarma «la ola mística» que iba apoderándose de la literatura moderna [18].

Como es natural, Salmerón se sirve de *Germinal* para atacar a la bohemia, combinando el léxico de Nordau con una protesta social muy concreta de la España finisecular. Así, por ejemplo, inicia su ensayo «Confesión» (*Germinal,* núm. 5, 4 junio 1897, pág. 6) hablando del «rebajamiento incurable que parece constituir el fenómeno más saliente de la sociedad española». Denuncia allí a los «cerebros de evolución regresiva..., verdaderos ejemplos de atavismo literario, saturado del espíritu cristiano, ignorante de las hermosas conquistas de la ciencia», que se creen los representantes del porvenir. Son débiles, histéricos, «acostumbrados, por vicios de educación y de carácter, que vienen a ser el distintivo de la raza, a lecturas ligeras y aun frívolas que no exigen intensidad de atención». La crisis española no encuentra solución ni en ellos ni en sus obras. Como a los decadentes de Nordau, les sobra egoísmo y les faltan «energías capaces de transformar el medio ruin y mezquino que constituye una sociedad desquiciada y agonizante». Los desastres de Cavite y Santiago de Cuba le sirvieron para hacer otra llamada, ahora desde *Vida Nueva,* a la «juventud guiada por un ideal claro y fecundo», repudiando «el misticismo y los vagos simbolismos que glorifican la impotencia» («Mirando al porvenir», núm. 8, 31 julio 1898). Abogaba por una literatura terapéutica y rechazaba las «vírgenes pálidas y vaporosas del prerrafaelismo, héroes insensatos o demoníacos..., princesas que parecen resbalar sobre nubes amarillas y mares espiroidales; no más pueriles fantasmas, sino realidades fecundas, realizaciones sociales, fervorosa fe que se comunica a cuantos rodea». Esta estética regeneracionista, como es obvio, se fundamenta en principios utilitarios que conciben el arte como un arma de la lucha social para remediar los males de la patria [19]. La nueva literatura no sólo impide enfrentarse con los problemas reales, sino que contribuye a aumentar la crisis.

---

[18] En «La crítica decadente» (*Germinal,* núm. 24, 15 de octubre de 1897, pág. 3), Ernesto Bark habla en términos despectivos de la anarquía literaria y del neoespiritualismo, censurando «la ola mística que va enseñoreándose en las obras de Galdós y que se apercibe en *La regenta,* y que se extiende de la literatura hasta las trincheras del carlismo el día de mañana». Nos parece sugerente la estrecha relación que establece entre política y literatura («la victoria en la literatura es precursora de la victoria política...»), y, sobre todo, la que propone entre reaccionarios políticos y literarios: «las primeras trincheras que debemos tomar son las literarias, donde se han anidado las vanguardias del carlismo, disfrazados a veces con gorro frigios». Además, por la interpretación de Bark vemos que la crítica antimodernista solía igualar carlismo y las nuevas tendencias literarias, recordando la postura del modernista y decadente Valle-Inclán, carlista por estética.

[19] Observe la estética militante de ERNESTO BARK en «El renacimiento literario» (*Germinal,* número 16, 20 de agosto de 1897, pág. 9), donde señala el potencial revolucionario de *Juan José,* de DICENTA. Concluye diciendo que «al revés de otras épocas, donde la revolución política inspiraba a Galdós y Pereda, encontramos ahora que la literatura ha tomado la delantera empujando la nación hacia adelante, ... como debe hacerlo porque las ideas deben producir las conmociones en la realidad y no nacer tardíamente del choque de las ambiciones políticas. ... El arte, las letras y la ciencia españolas deben decir ahora de igual manera su palabra sobre el gran problema [social] que preocupa nuestra generación y cuya solución, tal vez, llenara el siglo que viene».

De los exegetas de la obra de Nordau, Salmerón y *Germinal* son los que más fielmente siguen al maestro [20]. Pero *Degeneración* tiene otro defensor en la época, el cubano Emilio Bobadilla, el *Fray Candil* de las revistas españolas finiseculares [21]. Bobadilla es gran admirador de Cesare Lombroso, cuyo libro sobre *El genio* «demuestra, con erudición abrumadora y exquisita observación, que todo gran artista (que linda con el loco) suele no tener salud mental completa» (*Capirotazos,* Madrid: F. Fe, 1890, pág. 46). Su interés no se limita a Lombroso ni a los criminalistas Enrico Ferri y Rafael Garofalo [22]. Bobadilla se define como positivista en *Grafómanos de América* (pág. 88), y el psicólogo Urbano González Serrano lo clasifica en 1899 como «darwinista convencido, que explica la síntesis humana mediante el suelo, el ambiente y la organización fisiológica», amigo de un «pesimismo saludable, que desconfía de las flaquezas humanas y se enamora de las leyes inflexibles que impone a los fenómenos la lógica inmanente en el mundo» [23].

Bobadilla no sólo se limita a perorar sobre la decadencia literaria en España, sino también sobre las deficiencias de la literatura americana [24]. Su exposición más clara sobre estos problemas aparece en un ensayo dedicado a su paisano Enrique José Varona, donde defiende los beneficios de la ciencia y de la nueva psicología contra los peligros de la metafísica. Sostiene allí «con los psicólogos del día, que todo fenómeno intelectual tiene una base fisiológica» (*La vida intelectual,* Madrid: Rivadeneyra, 1895, pág. 34). Desde su óptica, el arte y la ciencia no son entidades

[20] La redacción dedica su «Silueta de contemporáneos» a Nordau el 24 de mayo de 1897 (número 4) con un artículo de Enrique Maldonado. En números posteriores se estudió en la misma sección a Darwin (11 de junio de 1897, núm. 6), a Ibsen (29 de octubre de 1897, núm. 26) y al prestigioso médico Luis Simarro (18 de junio de 1897, núm. 7). En una nota de la redacción se aclara que el artículo de Maldonado es póstumo; se suicidó a los veinticinco años. Trataremos a continuación sus impresiones de Nordau. Salmerón es el autor del artículo dedicado a Luis Simarro. Se publicaron también de Nordau un «Diálogo» sobre el amor y las pasiones tomado de su novela *El mal del siglo* (núm. 27, 5 de noviembre de 1897, págs. 6-7) y «Max Nordau. Sus opiniones sobre la prensa» (núm. 31, 3 de diciembre de 1897, pág. 4), firmado por Isidoro López Lapuya, el corresponsal de la revista en París. Véase *El grupo «Germinal»*, pág. 81, n. 22, para algunos datos sobre López Lapuya.

[21] Aunque Emilio Bobadilla dejó una obra extensa—ensayo, prosa y poesía—, poco se le conoce. La Biblioteca de Autores Cubanos ha reeditado en los últimos años varios tomos suyos. Hemos podido consultar de Elías José Entralgo, *Una vocación y un temperamento; desde Emilio Bobadilla hasta después de «Fray Candil»* (La Habana, 1958).

[22] Véanse *Solfeo* (Madrid: Manuel Tello, 1893), pág. 195; *Muecas* (París: Ollendorff, 1908), página 85, y *Grafómanos de América* (Madrid: V. Suárez, 1902), pág. 21. Los términos *grafómano* y *grafomanía* son de Lombroso y se refieren al loco que se siente esforzado a escribir por su propio *daemon* y a su enfermedad. Cfr. la definición de Nordau, *Degeneration,* pág. 18.

[23] *Siluetas* (Madrid: B. Rodríguez Serra, 1899), pág. 40. González Serrano (1848-1904) es otra figura relativamente desconocida de esta época de transición. Antiguo krausista y republicano, colaboró en las revistas finiseculares de la juventud, i. e., *Germinal, Revista Nueva, Vida Literaria* y *Vida Nueva.* Escribió sobre sociología, psicología, política y literatura: su obra es extensa. Véase *La literatura del día* (Barcelona: Heinrich, 1903), donde cita a Nordau. También interesa su prólogo al libro del joven *Fray Candil, Solfeo* (1893).

[24] En 1890 escribe desde Madrid que «no cabe negar que las letras castellanas del día—salvo excepciones—atraviesan un período de lamentable postración. Quien lea, sin ceguera patria, los libros y los periódicos que aquí se publican, y asista a los teatros y a los centros científicos y literarios, no podrá menos de reconocer esta verdad dolorosa» (*Capirotazos,* Madrid: F. Fe, 1890, página 154).

separadas; todo lo contrario: « ¡Como si el arte no fuese una manifestación del espíritu, y el espíritu no fuese algo muy real sujeto a la experiencia, como el mineral o la planta! » (pág. 34). Para él, las reglas de la ciencia se pueden emplear en el estudio de la literatura y propone como modelos a Max Nordau y «su libro *Degeneración,* de que muchos hablan a tontas y a locas», pero que «dedica páginas nerviosas y sanguíneas a los adelantos científicos» (pág. 34). Siempre que cita *Degeneración,* señala su influencia benéfica sobre el arte y el medio social. En *Grafómanos de América* replantea la decadencia literaria, ahora con referencia a la degeneración americana, cuyas manifestaciones intelectuales nadie había estudiado científicamente (pág. 17). Recuerda que «Max Nordau ha analizado con apasionamiento de polemista, más que con serenidad de patólogo, la grafomanía europea» (pág. 17). A continuación afirma que un análisis de la «patología literaria» en América pudiera elevar el nivel cultural y la calidad de la obra de arte. Queda por ver «lo que hubiera dicho [Nordau] de la turba de *sinsontes* y prosistas gongorinas de América cuando califica de locos, o poco menos, a un Ibsen y a un Tolstoi. Hay locos y locos» (págs. 17-18).

La admiración que siente Bobadilla por Nordau concuerda en líneas generales con los antimodernistas. Como ellos, es enemigo implacable de los «grafómanos decadentes» (*Muecas,* pág. 127), entre los cuales se incluye a Darío, por quien *Fray Candil* siente una aversión especial. Sirve como ejemplo el artículo «Un soneto de Rubén Darío», donde apunta los vicios estilísticos y sociales atribuidos al modernismo: «El ideal de todo escritor es llegar a decir las cosas más oscuras en una lengua sencilla, sobria, correcta y cálida... Pues bien, el modernista, que suele ser un degenerado o un histérico (y hasta sodomita a menudo), aspira a lo contrario: a escribir en una jerigonza de negro catedrático» (*Muecas,* página 129). Pero no para ahí en sus invectivas. Reitera que el nombre del movimiento engaña, ya que «hay una enorme diferencia entre ser moderno y modernista, la misma que existe entre un hombre elegante y limpio y otro que trajea al modo de un payaso» (pág. 128). Bobadilla teme a la «anarquía intelectual» de los partidarios de Nietzsche y arremete contra el anarquista, a quien ve como «un neurópata, un iluso», debido a sus pretensiones revolucionarias («La revolución», *Muecas,* página 84). Desde su punto de vista, la única revolución social auténtica habría que «hacerla en los cerebros con la ayuda de una educación *científica* que nos familiarice con la realidad» (*Muecas,* pág. 84), y no por la violencia sin propósito, propaganda por el acto.

Estos dos ejemplos nos sirven para afirmar que los partidarios de Nordau en España se distinguen, sobre todo, por su fe en la ciencia.

Otro caso notable es el del antropólogo-criminalista José María Llanas Aguilaniedo, hombre de ciencia que, como Nordau, cultiva asimismo las letras y la crítica literaria. Fue autor de varios tratados sobre el alcoholismo en España y con Bernaldo de Quirós escribió el famoso *La mala vida de Madrid* (Madrid: Rodríguez Serra, 1901). En 1899 publicó un estudio de estética titulado *Alma contemporánea,* libro de cierto éxito entre los intelectuales [25], donde analiza la decadencia literaria mediante el uso de la ciencia. El texto fue comentado en *Revista Nueva,* que subrayó su importancia. Llanas Aguilaniedo rechaza allí la crítica retórica y metafísica y analiza «psicológicamente el espíritu, y con él las pasiones de los que se proponen agrandar lo ideal para traernos nuevas formas artísticas en consonancia con el medio que nos rodea y con la sociedad en que vivimos» [26]. La reseña de *Revista Nueva* nota que Llanas incorpora en su estudio «la afirmación de Max Nordau, según la cual nos encaminamos a la locura a causa de habernos hundido, al presente, en los agotamientos del histerismo» (pág. 854). No estaban mal encaminados, pues, en efecto, las páginas de *Alma contemporánea* tienen varias referencias a *Degeneración,* y aunque no se le nombre en todo momento, la visión de Llanas coincide a menudo con la de Nordau. Percibe allí que la literatura coetánea tiene «síntomas inequívocos de vejez y decadencia; el pesimismo, el egotismo, la solemnidad de un Nietzsche, dictando desde la montaña como un semidiós; ...misticismo violento, falta de sinceridad o afición al artificio, debilidad de atención» (pág. 47). Asimismo alude al tema de la supuesta anarquía literaria—la multiplicidad de escuelas nuevas—y al del aislamiento del artista que se opone a los intereses colectivos de la sociedad (véanse págs. 17, 47, 51-52, 60, 147, 268, 278), tópicos tratados ampliamente por Nordau. Los artistas contemporáneos son «una generación de viejos y agotados, de psicoasténicos, de impotentes, de analistas y atormentadores de su yo», que «desfila por el teatro, por la novela, por las diversas manifestaciones del arte de nuestros días, pletóricos de sí mismos, egotistas, y como consecuencia del embotamiento sensorial de las periferias, viviendo todos la

---

25 *Alma contemporánea. Estudio de estética* (Huesca: Tip. de Leandro Pérez, 1833). Su obra científica que conocemos incluye: *Resumen de los trabajos realizados por el último Congreso Antropológico-Criminalista de Ginebra.* Folleto (Sevilla, 1897); *El alcoholismo en Sevilla. Contribución al estudio del alcoholismo en España.* Folleto presentado al IX Congreso de Higiene y Demografía (Madrid, 1898); *El alcoholismo en Cádiz. Contribución al estudio del alcoholismo en España* (en preparación). También es autor de tres novelas: *Del jardín del amor, Navegar pintoresco* y *Pityusa,* que hemos visto (Madrid: F. Fe, s. a.). Por José-Carlos Mainer, *La pequeña burguesía en España,* págs. 45-46, también sabemos que Llanas Aguilaniedo y José Francos Rodríguez colaboraron para llevar a escena en 1895 una adaptación libre de *Los tejedores,* de Gerhardt Hauptmann, bajo el título de *El pan del pobre.*

26 Citamos de la reseña de E. Alonso Orera, núm. 18, 15 de agosto de 1899, I, 854. Hay otra en *Revista Nueva* de Felipe Trigo, núm. 28, 15 de noviembre de 1899, II, 219-24. Llanas Aguilaniedo colaboró con varios artículos en *Revista Nueva* y *Vida Literaria.*

vida interior, de preferencia a la de relación con el mundo exterior» (página 11)[27].

Pero Llanas Aguilaniedo no es un imitador pasivo de Nordau; su obra refleja la transformación artística que se iniciaba en España, y da voz a la ruptura entre «viejos» y «nuevos» modos de percibir el arte y la sociedad. Por ejemplo, el término «esteta» se empleaba en sentido despectivo, tal cual lo había definido Nordau en *Degeneración,* donde emparentó a «Decadentes y estetas» bajo la rúbrica común de «Ego-Manía». De todos, el más ofensivo para el alemán era Oscar Wilde, cabeza de los estetas ingleses, cuya biografía explica en parte la virulencia y el fuerte tono moralizador con que se manejaba el vocablo «esteta», una de las más sangrientas acusaciones lanzadas por los antimodernistas[28]. Frente a este lenguaje hiriente adoptado por Nordau y sus secuaces, Llanas elige una actitud más positiva, refutando el así llamado «estetismo» a raíz de una discusión iniciada en el Ateneo de Madrid «donde se recordó a Oscar Wilde». Después «salieron los periódicos y revistas de la corte jugando del vocablo y midiendo a los idólatras de la belleza por el patrón del fundador de la escuela, abusando del tema en tales términos, que ya hasta los barberos de López Silva consideraban ofensiva la denominación y se resentían del epíteto» (pág. 82)[29]. El nuevo arte, para él, no lo encarna sólo Wilde; también trae a colación al «Diputado de la Belleza» Gabriel D'Annunzio, recién elegido representante conservador a la Cámara de Diputados en Roma[30]. A causa de las ambiciones políticas de D'Annunzio y la notoriedad adquirida por su última obra, traducida al francés (la *Ville Morte*), «se habló mucho y muy mal del estetismo» (pág. 81). A juicio de Llanas, la miopía española en casos análogos es intolerable y «por este camino no se va a ninguna parte» (pág. 82).

---

[27] Véase *Alma contemporánea,* citado y comentado en JOSÉ DELEYTO Y PIÑUELA, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea* (Barcelona: Minerva, 1922), págs. 204-08.

[28] *Vida Nueva* censura a «Los estetas» (núm. 21, 30 de octubre de 1898), señalando que el nombre «que en un principio sirvió para designar una escuela artística ha caído hoy, no en el arroyo, sino en la cloaca. Si hoy aparece en las columnas de *Vida Nueva* es para nombrar lo que nuestra desventurada política ha puesto en vergonzosa evidencia. Al copiar lo que acerca de los estetas han escrito autores tan ilustres como Max Nordau y Zola, aspiramos a contribuir a que se borre de nuestra sociedad esa lepra cuyo nombre sólo mancha el papel en que se estampa». A continuación se cita la descripción de Oscar Wilde tomada de *Degeneración* (véase *Degeneration,* página 317) y se reproduce de Zola el retrato de «Un esteta» degenerado.

[29] Véase esta historia citada de Llanas Aguilaniedo en DARÍO, «El modernismo», *La España contemporánea, OC,* 3 (Madrid: A. Aguado, 1950), 303.

[30] Fue elegido en 1897, bajo los auspicios del partido conservador, pero no se conformaba con ninguna posición establecida, ya que tenía ideas más avanzadas que las de la extrema izquierda y, a la vez, más tradicionales que las profesadas por la extrema derecha. Cfr. de NICOLA FRANCESCO CIMMINO, «Gabriele D'Annunzio politico», en *Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita* (Roma: Centro di Vita italiana, 1963), págs. 75-91. Dicenta acoge en *Germinal* la elección de D'Annunzio con «El arte en las cámaras» (núm. 20, 17 de septiembre de 1897, pág. 2), donde declara que «el triunfo de Gabriel D'Annunzio es un triunfo muy señalado para *Germinal*». Allí pone de manifiesto su entusiasmo por la colaboración del artista en la política, viendo en D'Annunzio «un revolucionario, en cuya medula artística vibran con hermosas y conmovedoras vibraciones todos los grandes ideales en que el arte moderno se inspira», y un escritor que «se inclinará... hacia los desgraciados, hacia los oprimidos, hacia los faltos de pan y de justicia, de respeto y de amor».

Así pues, al pasar revista de la literatura nacional, que analiza escrupulosamente («Evolución literaria en España», págs. 77-104), se enfrenta a los que toman en broma las nuevas corrientes estéticas del extranjero. A su juicio, pese al código moral estético heterodoxo de las obras de Wilde y D'Annunzio, éstas son modelos que merecen serio estudio. En resumidas cuentas, el «estetismo» no necesariamente significa decadencia, sino regeneración: «Es verdad que la nueva tendencia tenía mucho de artificial, como todas las escuelas decadentistas; pero, así y todo, mirando las cosas con seriedad, la Belleza no tenía la culpa de que Oscar Wilde fuera un cerebro femenino con cuerpo de varón; la fórmula *el arte por el arte* seguía siendo una fórmula muy digna de ser desarrollada, y del mismo modo que en el extranjero había producido obras muy hermosas (la fuerza poética no hay quien se la discuta a D'Annunzio), cultivada en nuestro país hubiera dado, tal vez, producciones de no menor mérito» (pág. 82).

Para resumir, Llanas Aguilaniedo se levanta contra algunos discípulos de Nordau que querían igualar arte, política y moralidad, defendiendo la independencia de la belleza y la del artista en nombre de la regeneración. El rechazo de un criterio moralizador estrecho en *Alma contemporánea* es significativo justamente porque muestra la autonomía frente a los requisitos estéticos de Nordau y de otras tendencias afines. En el fondo representa un puente con el modernismo [31]. En Nordau predomina el puritanismo, que enjuicia la obra de arte de acuerdo a su contenido moral, y su concepto de lo bello es didáctico y utilitario, según queda demostrado en sus propias novelas [32]. No hay que olvidar que su moralidad artística es laica y aspira a la preservación de la sociedad burguesa mediante la disciplina y los ideales colectivos de trabajo y de progreso. En cambio la censura moral del arte en España se hizo a menudo desde las trincheras de la religión.

Como es de suponer, la moralidad artística fija los límites entre Nordau y sus discípulos peninsulares. *Fray Candil,* por ejemplo, es acusado de inmoral por algunos autores de América, razón por la cual se defiende en el ensayo «La moral en el arte» (*Grafómanos de América*) [33]. En su respuesta incluye a Nordau entre «los que opinan que el fin del arte es

[31] Llanas observa que «el ilustre médico alemán [Nordau] condena la inmoralidad en la obra de arte», aunque no hace «una franca confesión de ello» (pág. 268); y el modernista Manuel Machado reconoce el espíritu nuevo de *Alma contemporánea,* llamándolo un «admirable estudio de estética moderna» («Día por día», *Vida Literaria,* núm. 21, 1 de junio de 1899, pág. 341).

[32] Nordau establece sus principios estéticos en *La función social del Arte* (trad. C. Sánchez-Arévalo, Valencia: Sempere, 1908), donde niega el «seudo arte esotérico» (pág. 229) y la teoría del arte por el arte, teoría que él cree «falsa, presuntuosa y, sobre todo, hija de una profunda ignorancia» (págs. 200-01). Es partidario de un arte que idealiza los sentimientos colectivos, recordando mucho el realismo socialista (véanse de George L. Mosse el prólogo a *Degeneration,* páginas xxxii y sigs., y Nordau, *On Art and Artists* (trad. W. F. Harvey, London: T. Fisher Unwin, 1907).

[33] Véase «La moral en el arte», *Grafómanos de América,* pág. 245, n. 1.

moralizar» (pág. 250), actitud estética que está lejos de compartir. En cambio Bobadilla sabe distinguir entre «la pornografía sin ingenio» (página 251) y la «hermosa vida griega, idólatra de la forma desnuda y caliente» (pág. 250). Como si fuera poco, se declara «partidario del arte *libre*» y se separa del «cristianismo hipócrita y elegíaco» que en el mundo hispano había retardado el desarrollo de una literatura moderna de dimensiones y carácter normales. La moralidad hispana es una ficción, ya que no hay «raza, en lo privado, más obscena que la nuestra; no hay lengua más pintorescamente sucia que la española. Una conversación entre españoles parece charla de marineros o presidiarios. Y con todo, no podemos soportar los escritos francamente naturalistas. Nos asusta, no la cosa, sino la palabra. Producto, acaso, de nuestra educación eclesial, toda hipocresía y sofisma» (pág. 251). De estas citas se desprende que para Bobadilla el problema de la moral artística es parte integral de la secularización del arte y de la sociedad; la religión representa para él el enemigo del progreso. Rechaza por tanto el arte moralizador y docente, actitud que lo acerca al espíritu moderno, aunque no concuerda enteramente con los modernistas y bohemios, que todo lo subordinaron a la Belleza y rompieron con la moral burguesa en su culto deliberado del artista inconforme [34].

Podemos anotar, a guisa de ejemplo, otras discrepancias entre la estética de *Degeneración* y la de algunos de sus partidarios españoles. Volvamos a *Germinal*, donde el ensayo de Enrique Maldonado («Siluetas de contemporáneos», núm. 4, 24 mayo 1897, págs. 1-2) pone de relieve las diferencias que había despertado *Degeneración* en la España finisecular y las divisiones estéticas que empezaban a manifestarse. Maldonado no pone en tela de juicio la reputación de Nordau como científico —el «atleta intelectual»— ni al crítico de la sociedad contemporánea. Pero sí se opone a los principios didácticos de *Degeneración*, ensalzando en cambio una poesía subjetiva. Desde su punto de vista, sin un eco de dolor, de ensueño y de misterio que reflejan la realidad íntima, sólo se da la literatura «callejera, que hace pensar si el mundo, en vez de finalizar por algún apocalipsis, se morirá buenamente de risa» [35]. El in-

[34] En *La vida intelectual*, al ensalzar el valor de la ciencia, Bobadilla declara «que la religión no ha hecho nada hasta ahora ni por el progreso, ni por el bien de la humanidad; lejos de esto, ha impedido, con su fanatismo y su soberbia, el libre desenvolvimiento social (pág. 34, n. 1). Son de interés también dos artículos suyos dedicados a las ideas estéticas de Federico Balart (BALART, *Triquitraques*, Madrid: F. Fe, 1892; «La lógica de Balart», *Solfeo)*, donde denuncia el arte docente y moralizador de fin ético y llama a Balart un «místico a lo Santa Teresa» (*Solfeo*, pág. 128). Iris Zavala señala una posible disyuntiva entre los modernistas y bohemios, amantes de la Belleza, y los regeneracionistas, algo puritanos en el arte, en *Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia*, página 19.

[35] Maldonado toma como punto de partida *Las mentiras convencionales*. Siguiendo a Nordau pide un orden basado en «la propiedad colectiva del suelo, distribuida por el Estado en lotes vitalicios», donde «la desigualdad social esté de acuerdo con la desigualdad natural». Luego, cuando se dirige a Nordau el crítico literario, dice que «rebaja demasiado el valor de las formas poéticas y artísticas del misticismo. ... Hay en todo lo que vemos un profundo misterio. Hay en todo lo

consciente existe, declara Maldonado, y «la lógica del sentimiento es otra cosa que la dialéctica de la razón». En apoyo de sus argumentos recurre a la música de Wagner, mediante la cual se ha sentido «la irrupción de lo inconsciente en nuestro pensamiento». En vez de «morfina intelectual que da un placer enfermizo», Maldonado ve en la música del compositor «una serenidad clásica que la estética schopenhaueriana ha realizado brillantemente». Maldonado no coincide con los criterios regeneracionistas, y se percibe en sus ideas los nuevos caminos y perspectivas que confluirán en este fin de siglo: el idealismo filosófico de Hegel, ecos de Max Stirner, y, sobre todo, Nietzsche. El culto a Wagner propugnado por Nietzsche se identifica con las nuevas formas literarias que Nordau había condenado como degeneradas [36].

Si esta generación intermedia a que hemos aludido refleja aspectos de la pugna entre viejos y jóvenes, con la jovencísima «generación del 98» triunfan algunas tendencias que Nordau hubiera querido refrenar: la libertad formal y la temática, el predominio de lo subjetivo y el individualismo anárquico. Los miembros del 98 nombran poco a Nordau, excepción sea hecha de Unamuno, que muchos años después de la popularidad del alemán lo recuerda para denunciarlo y reestablecer la independencia del arte y de los criterios estéticos. En «La moralidad artística» (1923), Unamuno vuelve a «la vieja cuestión, la que últimamente plantearon Lombroso en su libro *El hombre de genio* y Max Nordau en *Degeneración*» [37]. Como contestación a un estudio recientemente publicado sobre Edgar Allan Poe, arremete contra la crítica que se ocupa de literatos y no de obras literarias y contra el dominio del «sentido común, con su incurable ceguera y sordera estéticas» (pág. 1166). En efecto, el arte y el artista se colocan más allá de lo que Unamuno llama «el rebaño sentido—comunero—o sentido comunista» (pág. 1168) que representa Nordau.

El único noventaiochista en quien hemos podido distinguir claramente las tensiones entre la nueva literatura y la estética de orientación social a la moda decimonónica es Pío Baroja, tensiones que se observan en sus primeros comentarios sobre Nietzsche, que se basan, como el lector recordará, en *Degeneración* («Nietzsche y su filosofía», *Revista Nue-*

---

que vivimos un punzante dolor. El hecho más íntimo de la vida lo constituye el ensueño y el dolor. De quí el misticismo».

[36] Se dedica un capítulo de *Degeneración* a Wagner y su culto bajo «Misticismo». La recepción en España de Wagner merece un estudio; Sobejano alude a ello en *Nietzsche en España*. Parece que una representación de la *Walkyria* y el *Sigfrido* en Madrid (enero 1899) despertó un gran interés que se manifiesta en *Vida Nueva*, i. e., M. MENÉNDEZ PELAYO, «Wagner», núm. 31, 8 de enero de 1899; «Admiradores y detractores de Wagner», núm. 33, 22 de enero de 1899, y otros artículos donde se cita a Nordau.

[37] *OC*, 8 (Madrid: A. Aguado, 1958), 1165-69, de *La Nación*, Buenos Aires, 19-VIII-1923.

va, I, 15 febrero 1899)[38]. Baroja empieza clasificando el libro de Nordau «entre los más insanos, entre los más perturbadores que se han escrito», y se cree «escapar de un manicomio..., en el cual, como en un cuento de Poe, su director estuviera también loco» (pág. 21). Pero aunque no se conforma con todo lo que dice *Degeneración,* Baroja llega a reconocer en Nordau una tendencia sana. Concide con él cuando censura a Nietzsche, filósofo y artista decadente, porque el alemán desprecia la piedad, niega el derecho a la vida en los demás y no admite más que su propio «yo». Cuando Baroja lee a Nietzsche, afirma «que el judío alemán [Nordau], en su juicio severo, tenía razón» (pág. 22). Con el tiempo, el novelista es influido por Nietzsche y se pasa al bando del anarquismo literario. Sin embargo, es evidente que hubo afinidades entre Baroja y Nordau que merecerían un estudio a fondo, ya que a mediados de 1906 éste le escribe al novelista desde París para agradecerle el ejemplar de *Paradox Rey* que había enviado y la exposición de «nuestra hipocresía de civilizadores»[39]. Es también sugerente el trío de escritores que Nordau clasifica de «grandes talentos originales» en su estudio «El modernismo en España y América», publicado en el *Nuevo Mercurio* de Enrique Gómez Carrillo (París, núm. 3, marzo 1907, págs. 243-44). Aquí define al modernismo como «la importación en España de modelos franceses que ya no están de moda en Francia» (pág. 243), y niega la existencia de todos los istmos. Al juicio de Nordau, los espíritus creadores no necesitan de sistemas: engendran obras como los individualistas Vicente Blasco Ibáñez, Pío Baroja y *Fray Candil* (pág. 244)[40]. No es difícil encontrar

---

[38] De esta misma época son sus contribuciones a la revista *L'Humanité Nouvelle* (París, 1897-1900), revista que dirigía el belga August Hamon. Baroja habla en «Chronique espagnole» (1899) de la precaria situación cultural española, amenazada de un lado por el anarquismo y del otro por la reacción militarista y teocrática. Es notable la coincidencia entre la imagen que proyecta aquí de una literatura sana y terapéutica y la estética utilitaria de Nordau. Dice Baroja que «esta inquietud que se nota en la atmósfera moral de este fin de siglo, este rápido remolino de ideas, de utopías... no pueden satisfacer a un pueblo como el de España, continuamente herido por la adversidad y la desgracia, y que si tuviera que recurrir al arte para buscar un alivio le pediría la tranquilidad y el consuelo en lugar de sensaciones muy vivas. Un pueblo sin dirección no puede tener entusiasmo por un arte que también carece de ideal» (cit. por Rafael Pérez de la Dehesa, «Baroja, crítico de la literatura española en 1899 y 1900», *PSA,* 51, 1968, 135-36). Pérez de la Dehesa atribuye estas opiniones de Baroja a la influencia de *Degeneración.* Cfr. de Maeztu, «En la charca» *(Revista Nueva,* núm. 7, I, 15 de abril de 1899, 315), donde plantea semejante estética militante sin ignorar las dificultades que encierra. Dice que en España «no hay literatura, porque la única sana para nuestro pueblo sería una que fuera acción, látigo e impulso, que se identificara con los modernos combates económicos, que barriera la *grafomanía* que en Madrid se estila, ... y esa literatura que fuera a la vez lucha, literatura de calles rectas y de la máquina, de la Bolsa y de las empresas por acciones, frente a la literatur crepuscular de las añoranzas y de los ensueños... ¿no sería esencialmente anti-literaria?»

[39] «Opinión sobre Pío Baroja», en *Baroja y su mundo,* II, ed. Fernando Baeza (Madrid: Eds. Arión, 1961), 32.

[40] Nordau fue el primer consultado en la encuesta sobre el modernismo organizada por *El Nuevo Mercurio,* claro indicio de su reputación entre intelectuales españoles e hispanoamericanos. Consúltese a Domingo Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas: de «Germinal» a «Prometeo»* (Madrid: Punta Europa, 1964), para una buena síntesis de esta encuesta. Además, Nordau había contribuido al primer número de *El Nuevo Mercurio* (enero 1907) con un ensayo, «Las razas humanas» (págs. 5-9). Esta colaboración señala la amistad que parece haber existido entre Nordau y Gómez Carrillo, cuyo *Entre encajes* (Barcelona: Sopena, 1905) trae una carta-prólogo del médico

en estos tres escritores rasgos que coinciden con las doctrinas de Nordau, e. g., la fe en la ciencia, en el progreso, en la reforma social y en la novelística didáctica, ideas que el siglo xx rechazaría.

Para concluir: la influencia de Nordau en España fue perdiendo vigencia desde aquellas primeras referencias de Emilia Pardo Bazán. Si la generación intermedia a que hemos aludido—Salmerón, Llanas Aguilaniedo, Bobadilla—se sirvió de sus ideas por diversos motivos, los jóvenes del 98 encuentran poco en el sociólogo alemán que tan tajantemente calificaba los aires nuevos y que de manera tan simple calificaba de «degeneración» a la búsqueda de valores distintos. Frente a la defensa de los ideales burgueses de Nordau, estos jóvenes oponían una actitud antiburguesa, zona de acuerdo de modernistas, noventaiochistas y bohemios.

LISA E. DAVIS

Dept. of Foreing Languages
York College, CUNY
150-14 Jamaica Ave.
JAMAICA, New York 11432
U. S. A.

alemán. Por otra parte, ANNA y MAXA NORDAU, en *Max Nordau. A Biography* (Nueva York: Nordau Committee, 1943), identifican a Blasco Ibáñez y a Eusebio Blasco, director de la revista madrileña *Vida Nueva,* entre los amigos de Nordau (págs. 87, 106, 183).

OFICIO DE REQUIEM

Mediodía

Si pudiera encerrar en una sola palabra la quietud del aire, el sol entibiando la tierra, los rojizos tejados, los árboles inmóviles rodeados de humo espeso y blanco, el cielo impenetrable donde se pierde el humo; si pudiera transmutarme en acorde perpetuo y rescatar para siempre el torrente fugitivo de mi sangre en un instante de gloria, puro y limpio, con toda la eternidad adentro; desoír el murmullo cotidiano y abrirme al susurro de la brisa sobre el pasto; olvidar la tarde, que acecha, y el quejido del mar, invisible, y la noche, llena de sobresaltos y sueños de angustia, y ese mismo humo nacido entre los árboles, humo de la disipación y del cielo perdido, mientras vuelan por el jardín las risas de mis hijos y canta la liturgia matinal de la vida; mientras el mediodía de otoño templado golpea allá abajo en la ventana de la pared en sombras, por donde una luz mortecina alumbra las fotografías viejas, amarillentas, han pasado muchos años sobre aquel rincón de las sierras y aquella casita entre los eucaliptos, tienen muchos años los ojos que miran las fotografías, y las manos que las guardan amorosamente en una gruesa carpeta, y el corazón desengañado y deseoso que habrá de verlas otro día, y volver al tiempo muerto.

El siervo abandonado

Porque está abandonado; porque van y vienen sombras silenciosas; porque ya su mano dormida, apenas tibia, no siente la mano que le tiende mi madre; porque su agonía es como la de todos, cerrados los ojos, ardua la respiración, el tubo de oxígeno como un bulto inútil, la palidez de su frente, la ceniza de sus cabellos, la albura de las sábanas; y los rezos, murmullo continuo porque un hombre muere, abandonado y solitario, mientras el sacerdote junto a su cama lee las salmodias latinas; y graves siluetas, entre las que está mi padre, discurren impotentes; y

yo sigo inmóvil, olvidado de mí, en un ángulo de aquella pieza de altas paredes pintadas a la cal, suelo de tablas, ventana con derruidos postigos; y la pobreza de la vieja casa quinta me habla del sacrificio de los siervos de Dios, de la ancianidad de los siervos, que llegaron a este mundo desposeídos de todo, que vivieron desposeídos de todo, que sin nada se van de este mundo, que agonizan en silencio, infinitamente solos, como este siervo abandonado.

El hombre lejano

Era ese muchacho de la marchita fotografía, de rodillas en el campo, la cara hacia el poniente, las manos juntas para la oración. Eran esos ojos entrevistos en la borrosa imagen, contemplando un horizonte y un cielo también borrosos, un punto perdido en el campo. Era aquella presencia fugaz una tarde, durante el ardiente verano en Colón, cuando relucía la cruz pectoral, y se inclinaba para besarme, y sonreía, y se iba después, y no volvía a verlo por muchos años. Era la figura ornamentada que subía al altar, entre el perfume del incienso y el misterio renovado del pan y del vino. Era el sacerdote aquel, ya trabajado por los rigores del ministerio, que bendijo el sueño de mi hijito, en sus primeros días. Era el enfermo y el postrado, y el desvarío de las últimas horas, y la agonía que estaba ante mí, y la ausencia hecha de parvas memorias, y el hombre lejano que ahora volvía para enseñarme a morir.

El cordero

Había visto cómo lo perseguían en el corral de tierra removida, de estiércol y de luz polvorienta; los brazos sudados y gozosos que lo volteaban; las manos tostadas y ásperas que se prendían del vellón sucio, con abrojos y manchas de barro; había visto la celeridad de la soga serpeando por su pescuezo y sus ijares, y la crueldad de arrastrarlo hasta el árbol aquel, con su inocente miedo a cuestas; había visto el ajetreo en la casa entre los eucaliptos, y en el patio de tierra, y junto al horno donde mi abuela cocía un pan esponjoso, aromado, del color de la crema y de la grosura de la leche; la fatiga de los perros y sus gañidos nerviosos, y la paciencia de los gatos aguardando no sabía qué junto a una tina. Había visto una incomprensible indiferencia en los gestos de Antonio, cuya destreza de jinete y leñador, de pastor y carpintero, se crecía ante la desnuda sensibilidad de mis seis años, y en mi madre y en mi padre, jóvenes aún, que iban y venían, que cebaban un mate

interminable, el mate de la tarde y del crepúsculo, el preámbulo tibio de la cena, en la que la carne del cordero, vivo todavía, atado ya de una pata trasera con el tiento, levantado en vilo, colgado cabeza abajo, alegraría la noche de asaduras y costillitas tiernas y riñoncito craso y delicioso.

Pero para llegar a la noche había que pasar por el relámpago del cuchillo, por la certeza del tajo, por la sangre cayendo en la tina, y el estertor, y el descuartizamiento. Había que esperar el horror de la muerte, el tiempo de la agonía, un tiempo lento y goteante, un tiempo de soledad, de dura y real soledad que no podré olvidar. Porque no había visto yo el tajo, ni la sangre, ni el dilatado morir del corderito. Al desnudarse el cuchillo huí, y entré en la casa, que estaba desierta y en sosiego. Lejos de las ventanas, a las que odiaba, decidí no oír, porque temía el grito de la muerte, que no habría de llegar. No había visto, pero imaginaba, y el cuchillo, la sangre y la crueldad se agigantaban y pesaban sobre mí en la quietud de la casa. Y el campo fue entonces una vasta soledad hostil, y las paredes ya no me defendieron, y empecé a comprender que no había refugios, y que el miedo crecía dentro de mí y se expandía, y se convertía en vergüenza, y se hacía mi dueño, y temí a mi propio temor, y lo sentí capaz de cubrir el campo entero y el hondo silencio sostenido por el balar de alguna oveja en la tarde.

Oración

Como un rumor de vertedero brotan los rezos en la madrugada. Los rezos ante el muerto. La negrura de la sotana, triste; la púrpura del solideo, en la envejecida cabeza blanca; la cruz de madera, la que él quería, tallada con sencillez, sobre el pecho inmóvil; la pobreza, ya para siempre suya.

Son rezos en voz baja, sin principio ni fin. Letanías, súplicas, conjuros, ¿qué puedo hacer aquí, que he olvidado tantas cosas? ¿Cuándo había muerto, desde cuándo estaba en agonía, y afuera las calles seguían trajinadas de vida, de pasiones y de sol? ¿En qué momento había terminado todo para él? El tubo de oxígeno ya está en un rincón, la lectura del sacerdote cesó, alguien llora con un llanto contenido y dulce. Unos segundos antes había vida; el pecho subía y bajaba suavemente; parecía el dormir de un hombre cansado. Un momento después está muerto. ¿Cómo es eso posible? Una atracción sin dolor, pero vertiginosa, me retiene junto a su cama. Lo había visto morir: nada ha cambiado. La muerte había sido un soplo; menos aún, un punto, y ni siquiera un

punto. ¿Qué ha empezado para él? No puedo rezar, ni hablar, ni moverme. Es todo tan natural, sin embargo. Una vida larga, trabajada; un vivir de consagración, de vocación acogida en todas sus exigencias, cumplido. Es natural, sin duda, pero incomprensible. Delante de mis ojos he visto morir a este siervo de Dios, al hermano de mi padre, y hacerse lejanísimo, y definitivamente otro. Delante de mis ojos, y no puedo entender cómo tan iguales parecen las dos orillas, tan fácil de pasar aquel puente.

La oración que no dije, que tal vez no puedo decir; la palabra viva que me nazca como fuente; la ruptura de este hielo, dura capa bajo la cual no sé qué hay; el fuego de la purificación, en el que pienso con secreta desesperanza; la memoria de un tiempo que debió ser mío, y que ahora no reconozco, porque no soy capaz de creer que alguien en mí haya rezado; las raíces hundidas en el misterio de Belén, fresco como una madrugada, y el suplicio del Calvario, que me sobrepasa todavía; los caminos seguros para llegar hasta donde quisiera llegar, aunque no hubiese caminos; la impavidez de la costumbre y el escrúpulo de la sinceridad; la infinita distancia que me separa de la sencillez; la fuerza del corazón para jugarse sin razones, sólo porque es bueno y justo; el temor inconcebible de los altares vacíos; la repugnancia de orar como un autómata, y de caer en la trampa de la repetición; la certeza de sufrir por un miembro amputado, que sigue doliendo; de estar cegado, buscando a tientas; de no hallar la clave de la adoración, ni la magia inocente que haga fluir otra vez lo que sobrellevo estancado, humillado, como en una historia de mutilación y desvarío; la oración que no dije en el tiempo de los muertos, ¿habrá de reducirse a sombras de remordimientos, a míseras tentativas de evocación?

La lechuza

Serena la noche, inmóvil la arboleda, guarecido en silencio el campo, callada la casita con techo de cinc y los galpones de barro y totora. De golpe, aquel chistido, como si la noche entera se hubiese llenado de amenazas, abatida sobre mí, golpeándome con aleteo siniestro. Grité, llamé a mi madre, pregunté quién había entre los eucaliptos, lloré agobiado por el terror que ultrajaba mi sueño y esperé temblando que mi abuela y mi padre, guiados por el farol de Antonio, recorriesen el patio bajo los árboles y volviesen asegurándome que había volado ya la lechuza y que nunca se acercaría.

Demoré en dormirme, replegado en mi miedo, abochornado por las risas y recelando el retorno de la lechuza. La imaginé revoloteando

sin ruido, buscando una grieta en la casita, creciendo en la oscuridad a favor del sueño de mis padres. Admiré a mi abuela, por las muchas noches de los muchos años que había soportado sola aquel chistido. Antonio, su mujer y sus hijos dormían en la casa vieja, junto al galpón de la cocina a leña, humosa y negra. Pero mi abuela siempre dormía sola en su casita nueva, y tenía pura la conciencia y el dormir tranquilo, de mansa vejez, sin chistidos de lechuzas. Yo seguía aquel vuelo a ras de un campo lleno de ovejas muertas, cuyo hedor había impregnado mi tarde. No podía olvidar la fuerza de ese olor entrándome en los pulmones y grabando en mi cabeza las rigideces hinchadas y la quietud aterradora de las carroñas. Hora tras hora durante la noche me asaltaban las imágenes de las osamentas asomando por los desgarrones de la piel, tensa y negruzca. Y estaba seguro que si oía de nuevo a la lechuza, ya no habrían de separarse de mi memoria las ovejas muertas, ni los huesos blanqueando a la luz dudosa del atardecer, ni el miedo alojado en mi corazón de seis años, un miedo inexplicable y vigilante, como ese primer chistido quebrando la calma nocturna, tan humano.

Navidad

Era diciembre en Colón, lleno de clamores, soles interminables, penumbras adorantes en la siesta, jazmines y pétalos amigos. Navidad en Colón y en la infancia, tiempo sacralizado, pastores nuevecitos, y la casa entera había cambiado. Había regalos, pero ya no quedan; había nueces, y duraznos, y panes con azúcar y almendras, pero los sabores también pasaron. Había un perfume a jazmín intenso, y todos los perfumes que vinieron después buscan el perfume primero. Pero la aguda sensación de un tiempo distinto no pasó. Allí está la Navidad todavía, incrustada en un tiempo que corre desbocado, gris y tumultuoso, de azares y vida perdida, de aturdimiento y brumas, tiempo de ahora en el que nada celebro, días amontonados, mañanas en las que no sé esperar, noches que nada traen, salvo un sueño mineral, o el lamento del mar, o la luz de la luna, tan ajena; mediodías vacíos, llenos sólo de ese humo que sigue subiendo y disipándose en el cielo, mientras mi padre mira a escondidas las fotografías donde está encerrado su tiempo, su pudorosa tristeza por lo que nunca más verá, las borrosas imágenes de su infancia y su madre joven en la casita junto a los eucaliptos, la dispersa madrugada de su corazón, el paraíso que nadie habrá de devolverle, su refugio furtivo y mi Navidad en Colón, el secreto de todos los corazones, la búsqueda inútil de la comprensión, el humilde ruego.

Danza

Leones silenciosos y grises han sitiado mi casa. No habrá luces dentro y las ventanas estarán entreabiertas. No sé qué harán conmigo los leones. Apenas lograré distinguirlos, los sentiré cerca, persiguiendo nada o queriendo escapar de la noche, de la que tendrán el mismo pavor que yo sufro por culpa de ellos. Nunca me asomaré al aire de la noche, porque permanecerán en el jardín rondando o saltarán al techo y lo recorrerán sigilosos y pesados. Entonces, del fondo oscuro de mi casa, que ya no es mi casa; de la negrura de la noche, que es mi única habitación, o de las alcobas secretas del tiempo, vendrá una vaga forma blanca, alguna criatura cubierta con un lienzo, y me invitará a bailar, y bailaremos sin música, y yo querré saber quién está debajo del lienzo: es alguien que no me hablará, que no me ha hablado jamás, como si yo viviese también bajo otro lienzo; una persona que me acompañará quién sabe cuánto tiempo y que al moverse en aquella danza angustiosa despertará un coro de seres invisibles cuyas voces resonarán por toda la casa en sombras, por todo el jardín sin leones ahora, por todos los pasadizos y todas las puertas abiertas a la noche para decirme que bailo con una persona muerta, y que no habré de saber, mientras me quede vida, cómo se llama, quién es.

En el templo

Entran cantando y, dispuestos en dos filas, caminan hacia el altar, rodeando el féretro. El aire se impregna de incienso y estalla la música en el órgano, dulce y torrentosa, como lluvia en el verano. Se elevan los cánticos y el incienso, y en la luz misteriosa de la catedral se mueven las blancas figuras de los sacerdotes, a quienes sigo con dificultad porque se enturbian mis ojos y apenas veo lo que más quisiera ver: la terrible alegría del oficio, la solemnidad del ceremonial, la certidumbre de la victoria, una gloria anticipada del paraíso, mientras contengo las lágrimas, por vergüenza o temor inconfesado, lleno de los estremecimientos y las inquietudes de la vida, más baldía que nunca ahora que los cánticos y la música y la pompa del rito me obligan a transar con lo sobrenatural. Creo haber comprendido y estar en posesión de respuestas, liberado de la sucesión y la zozobra, confortado por los auxilios de la liturgia, rescatado por un ambiente natal, por algo como una melodía de infancia, antigua y renovada. Quiero agradecer, y aunque he olvidado los caminos de la gratitud, igual me parece que con el querer basta. Me siento mísero y muy pequeño, pero desde el hondón de esa miseria

nace el destello de una reconquista, el hilo tenuísimo de un agua de gracia, el placer del regreso, el perfume de una intimidad más vasta que la tierra, que me esperaba purísima y fiel. No sé si esto es un instante; no sé si hace mucho tiempo que estoy en el templo oyendo lo que siempre desearía oír, gozando con una transformación que habrá de decirme una palabra tal vez presentida y ante la que siempre he huido. Hasta que la música se adelgaza, las blancas figuras quedan inmóviles, la bóveda del templo se colma de un aire suspenso y recogido y sólo la voz transparente del órgano me habla de la precariedad de la vida, y la realidad de la muerte vuelve y se aloja ahí, junto al féretro. Ya no sé quién soy, me conozco apenas como alguien que un día habrá de morir, no tengo a nadie al lado, estoy con mis padres, y mi hermana, y algunos amigos, pero ellos son para mí sólo aquellos que también habrán de morir un día, y todos cuantos conmigo están en el templo también morirán, y una congoja y un miedo profundo me enceguecen, y quedo como si ya no recordara nombres, y todos se fuesen alejando, cada uno hacia su muerte, náufragos en quién sabe qué mares, voces apagadas en infinitas desolaciones, islas anegadas por aguas tenebrosas que nos alcanzan, y nos marcan, y nos separan, padre mío, tan cerca y ya tan distante, y el siervo abandonado allí, en la casa de Dios, donde el desamparo es absoluto, donde la soledad es incomprensible, donde el espanto de la muerte ronda en el aire como la música delgadísima del órgano, un suspiro apenas, una vibración de alas invisibles; casa de Dios donde alguien, un condenado también a morir, como yo, me tiende su mano, está viendo tal vez mis lágrimas, o no las ha visto, o las olvida, y me dice, con una voz que no habrá de olvidar: «la paz sea contigo».

La paz

Pero la paz era la siesta en aquel patio junto a la catedral de Florida, aquel rincón de sombra y de quietud, la luz verdosa del agua en la fuente, un agua inmóvil que yo creía insondable, viviendo bajo las anchas hojas de las plantas. La paz era aquella casa fresca y silenciosa, aquella galería con glicinas y macetas, y puertas con vidrios pintados de azul, de amarillo y de verde claro, galería por donde caminaba medroso el niño que fui, mirando absorto las altas paredes de la catedral, oyendo sin entender las campanas que necesito oír otra vez, el reposo de adoración, de vida escondida, abundosa. La paz eran aquellas figuras que estaban en el fondo del patio detrás de los árboles frutales y de la parra sombría, siluetas rebosantes de misterio todavía, seres con los que debí

haber hablado y a los que pude haber querido. La paz era aquel hombre, viejo tal vez, sentado en silencio horas y horas, fumando una pipa, de quien recuerdo su sacón color tabaco y su bigote ya encanecido manchado por la nicotina, y cuya presencia bastaba para impedirme conocer el fondo del jardín, porque le tenía miedo. La paz son estos recuerdos fragmentados, un ambiente, una figura, un ignorar, un esperar las campanadas, una dulzura infinita y una infinita tristeza, como esta música de órgano que suena ahora en la tarde de otoño, soberana, llena de luz azul y follajes amarillos, y aquí, en la catedral desierta, en la que cuento los pasos de mi hijo porque no hay nadie, sólo el altar apagado, y las imágenes pintadas allá arriba, en la ternura de la bóveda, azules y cálidas como la tarde de otoño, como el humo que sube entre los árboles y que ha visto mi padre al levantar los ojos de las viejas fotografías, como el imposible regreso a la casita con los eucaliptos, tan suya y tan perdida ahora. Porque los años pasaron y muchas cosas murieron y sólo perduran allá, en el patio desgastado de mi memoria, entre los árboles siempre verdes, entre el humo que asciende y se mezcla con la música del órgano, música y humo livianos, ayer y hoy confundiéndose, mi vida y la vida de los que quiero diluyéndose, más ligeras que el humo y que la voz de los tubos de bronce levantándose al cielo como plegarias que no supe decir y que, sin embargo, digo. Porque en este aire atravesado por la música puede estar la paz, y revivir el patio y las glicinas muertas, y el siervo de Dios abandonado mirarse de nuevo en las aguas verdosas de la fuente. Porque no es posible que suene en vano el órgano, y que haya alguien que busque en su infancia o en las fotografías sólo para adorar la sequedad del vacío, y que el humo se eleve como señal de que estamos, aquí, en la tierra, perdidos.

La quinta

«Cuando vengas, una tarde, recorreremos la quinta para ver las naranjas—me decía—. No son grandes, pero son muy lindas. Hay muchas y aquí nadie las toca.»

Hablaba despacio y respiraba con dificultad. Un silloncito de madera era su asiento; una manta gris de lana, el abrigo de sus piernas. Había entrado apenas el otoño, pero su cuerpo, enjuto y débil, temblaba de frío. Pensaba en la primavera y en las tardes de sol, que hubiera gustado sentir sobre su piel color de cera y su cabeza encanecida. O tal vez no pensaba en el sol, ni en las tardes, ni en las naranjas de la quinta, de las que hablaba en voz baja, como si yo no estuviese allí. Era una voz distante, y distante era su mirada, cuya luz tenuísima

parecía no verme. Supe después que en algún momento preguntó por mí. Hubiera sido bueno ver las naranjas y la quinta; recorrer los senderitos que nunca recorrí; vagar juntos un rato por aquel espacio arbolado, silencioso y calmo, en el que no pude entrar al fin. Hubiera sido bueno aventar tanta distancia y hablar durante horas. No hablé con él, sin embargo, de lo único que hubiera yo querido hablar todas las tardes, a lo largo y ancho de la quinta. Cayeron las naranjas o se pudrieron en sus ramas, y la quinta se me fue mansamente flotando en un agua aceitosa y sombría, hasta perderse entre recuerdos cobardes. Y él no habló, porque tal vez ya no podía, y yo no hablé ni pregunté, porque temí la evidencia de mi dureza, el tormento de reconocerme, el horror y el consuelo de la confesión. ¿En qué creíamos él y yo?

Tiempo de ceniza

Escribo estas cosas, en las que pregunto, y me pregunto, sólo para saber una vez más que no hay respuesta. Ensayo defensas, busco protecciones y tengo la memoria llena de muertos. Abuelos muertos, raíces de mi vida en sus ataúdes, durante la noche, y después la ausencia, recuerdos esporádicos, agonías que no vi, alientos extinguiéndose y yo lejos, no sé dónde, condenado a esperar mi hora sin saber esperar y sin haber aprendido a defender la más liviana sombra.

En algún lado se halla el último soplo de mi amigo, el estertor y la agonía que no presencié, un hombre joven muerto, cada vez más ajeno de sí mismo, un pasado hecho ya tela gris y resistente, un ayer que no alcanzaré a penetrar, ratos perdidos en las noches de invierno ante una mesa de café, mañanas o tardes de verano hablando de los barcos o del mar, la amistad transcurriendo pareja, conjugada siempre en presente, y de golpe me dicen que se muere, así, fríamente, se muere, y corro a verlo y ya no lo encuentro, es un moribundo, alguien con quien no puedo entenderme y que habrá de llevarse una parte de mi vida y dejarme con una muerte más en la memoria, como cuando se miran viejas fotografías y sube el humo blanquecino entre los árboles, y la cabeza se llena de por qué y de sin sentido, muertes y olvidos, que evoco tercamente por distraer mi tiempo de ceniza, de absurda ceniza enceguecida.

La lluvia y el mar

Cae una lluvia tenue en las primeras horas del año. Tenue y buena. Lava los techos y los árboles, las calles y los faroles. Aplaca la pólvora,

disipa el humo de los cohetes y deja el aire otra vez limpio, por donde vague sin riesgos alguna mirada inocente. Baña la piel de los hombres, y la mía también. Si me esforzase un poco lavaría mi corazón y mis recuerdos. Los dejaría frescos y puros, como plantas en un jardín dichoso. O tal vez los desprendería de mí, como se desprende el polvo de las ventanas cuando ha estado lloviendo toda la tarde.

Toda la tarde o siempre. Porque en el jardín o en la ciudad, sobre el mar o dentro de mis venas, ha llovido en año nuevo. Y en la hora de tu muerte, un primero de enero, también llovió.

Fue lluvia de verano, densa y breve. Después, un cielo pálido, veteado por jirones de nubes. Venías muriendo con mansedumbre de tierra húmeda, devorado quién sabe en qué forma, creyéndote débil, nada más, desvariando, balbuciendo una mejoría tal vez para consolarnos, tal vez para defenderte cortésmente de nuestra compasión. ¿Qué eras en aquel año nuevo, sino despojos, míseros restos, negación de ti mismo? ¿Quién eras allí tendido, horriblemente distinto, humillado por ese sordo morir sin violencia, muerto de muerte oscura en pocas semanas? ¿Cuál fue tu culpa, qué oculto pecado minaba tu corazón? Me niego a creer que hayas muerto de tu propia juventud y, sin embargo, tu juventud deshizo tu cuerpo, quemó tus recuerdos, ajó tu bondad, hundió tus secretos. ¿Por qué has seguido muriendo todo este tiempo?

Mira el mar, inalterable, esperándote. Mira esas ondas dilatándose sin agotarse, meciéndose a sí mismas, perfumadas de sal. Pensando en ellas sería imposible añorar, vestirse de primavera, apetecer, soñar. Casi sería imposible morir. Sólo hay espacio para la desnudez de la vida y sus metamorfosis, música del agua, oro del sol, plumas de gaviotas y alguna embarcación lejos, movida por remos que adoran su propio compás o por velas de curvas femeninas, henchidas de amor y de viento.

Mira aquella blancura en el horizonte, aquel navegar mañoso, el foque tenso, la mayor como el pulmón de un ángel, lleno de fuerza y aire sonoro. Nadie a bordo. Sólo salpicaduras de espuma y la caña del timón deseosa de tu mano. Hiende su proa las aguas, y éstas se abren y borbotean en esmeraldas y alburas. Es tu barco. Mira y acuérdate. Tu barco de casco de nieve, de borda baja, liviano y flexible como junco. Siempre es mediodía en su velamen, lo envuelve una luz inextinguible, va y viene en el único verano. A veces es tan grande que podría cubrir el mar hasta apagarlo. Otras es como un pájaro, echa a volar y cuando se cansa se mete en mi cabeza y anida en ella, y yo lo hago derivar lentamente, aguardándote, y orilla mis recuerdos, surca los canales de mi memoria, otea en islotes sombríos, frondosos de nostalgias, capea temporales, se pierde en océanos que yo no conocía

y vuelve fiel a mis ríos de quietas superficies, a las calmas tropicales de espejos como lagos, y entonces reposa, y tú estás por fin allí, donde la muerte ya no puede borrarte, ni alargar su zarpa la fétida corrupción, ni llover su polvo y sus escombros el olvido.

Así ando desde aquel año nuevo, llevándote con terror, pasando y repasando por la puerta de tu casa. Nada ha quedado igual, sólo el barco, empequeñecido; el mar inquieto, que está cerca nuestro, a una cuadra, y que murmura de noche, buscándonos, y mis piezas de ajedrez, con las que habrás de jugarme el día de tu triunfo, cuando ya no sepamos si voy hacia ti o si eres tú el que viene.

NOCHE DE REYES

Encajonadas, brillan entre altas paredes las primeras estrellas en el jardín de Colón. Es tan puro su cielo que me parece irreal todavía. Irreal la enredadera tupida, verdinegra, cubriendo las paredes; irreales la humedad y los jazmines, con aquel aroma de pesebre y nochebuena que sigue siendo hoy mi sola epifanía; irreales los grillos y su chirriar metálico entre las plantas y las sombras; irreal la misma calma, como de trasmundo, absoluta y virgen, hasta donde jamás llegaban el ajetreo y el polvo callejeros. Calma de noche de reyes en los brazos de mi madre.

Y de pronto sopló un aire manso susurrando en las enredaderas, y por sobre las paredes agitaron sus copas los árboles de la acera, y después otra vez la calma, y del vientre rebosante de la calma nació un silencio cuya hondura persiste hasta doler en la melancolía que ronda el sueño de mis hijos en esta noche de reyes que desconozco, en la que no están los brazos de mi madre, ni sus cuentos, ni los camellos de los magos, lejanísimos, espectrales, inmóviles en un desierto donde las arenas son polvo de muertos, y el sol tiene el manto roído y grisáceo de la muerte, y las horas nocturnas han perdido la calma maternal del jardín de Colón, al cual nunca volveré, extranjero para siempre.

HERMANO

En este mismo bar, diez o doce años después, te recuerdo a lo largo de la tarde neblinosa, entre la llovizna densa del tabaco y del aroma de la pizza *puesta al horno. Diez o doce años después ¿de qué? Ahora estás lejos, con tu mujer y tus hijos allá en el norte de nuestro continente desventurado, junto a los Andes, soportando un cielo tan impregnado de lloviznas como el que soporto en este Malvín de calles quietas, en este Montevideo suburbano, sin más historia que la brisa dormida ni*

más nobleza que la inmovilidad. Estás lejos y yo regreso contigo y charlo otra vez aquí, en el bar, o pienso, o te escribo, lo mismo da, algún día habrás de oírme, y yo también habré de oírte, o quizá callemos los dos.

No tengo hermano varón, hermano de sangre. Pero así como hay hermanos de leche, tú lo eres de recuerdos. Cuando murió tu madre se llevó los días dulces de la casa en la calle 21 de septiembre, las noches de alegre insomnio leyendo un poeta, las tardecitas aromadas tocando la guitarra, las confidencias de mis amores pueriles, aquel futuro que ella ya conocía y del cual quería apartarte y apartarme, ahijándonos, como me ahijaba antes de morir, porque su empresa, delicada y heroica, era mantener los buenos años mozos, tuyos y míos, salvarlos de cuanto es ahora esta tarde de llovizna, imágenes borrosas, sordos rencores, desengaño espeso y lento, herida que todos aceptan, incluso tú, incluso yo, y que sangra todavía. Por ella van nuestros hijos, tersas las mejillas, límpidos los ojos, brillantes los cabellos de reflejos diurnos, tentadoras sus bocas de ilusiones y promesas, hasta arribar, cansados, oscuros, marchitos, a las costas brumosas de tedio de aquí y ahora, hasta el bar de Malvín, donde ya no tengo amigos y donde el futuro se ha desvanecido en esta soledad desde la cual me sueño hermano tuyo.

Serranía

Vas y vienes entre tareas menudas, das vueltas sin salir de las cuatro paredes de casa o sales por un rato en las mañanas soleadas y vuelves para la siesta, cansado y añorante; has perdido tu sitio, tu centro desde el cual bloquear los recuerdos y defenderte. Te va quedando el dormir; la quietud; la luz de invierno; la sordera, que también te defiende; la carpeta con las fotos amarillentes; la hora minúscula, que es de veras tuya en medio de todas las horas libres que te acosan; los días sin oficio que te acosan. Vas y vienes, das vueltas, te entretienes apenas con sonrisas estériles, renuncias cotidianas, desapegos crecientes, vacíos invasores, las fotos entonces, cinco, diez minutos allá en el ápice del mediodía, mientras el humo blanquecino huye sobre los árboles y la luz, a través de la vieja ventana, te da su limosna.

Era en la foto la casita con los eucaliptos; era un tiempo que yo también desconocía; era el silencio del campo, el grito del toro lejos, pasando la cañada; era tu madre con maíz en los puños, mientras cloqueaban las gallinas; eran corrales y cojinillos y un aire tan libre que parecía de sueño. Padre mío, que miras las fotos a escondidas, robándole una brizna al tiempo, inocentes residuos de cuanto el tiempo te robó, de cuanto has visto morir y hacerse fijeza en las fotos, porque en ellas hay sólo el engaño de la casita y de los árboles, y no se escucha

el toro, y el silencio es nada, y el puño de tu madre ya no arroja maíz ni cloquean las gallinas sobre aquella tierra barrida por la muerte.

Había otro tiempo, el que no conocí, la juventud de mi padre, las serranías que aún lo enamoran, el reino perdido del cual la foto es apenas umbral, menos que eso, indicio, huella ligera, destello de aurora para que las aves de su memoria rompan a cantar y levanten vuelo orientadas por el instinto del regreso.

Te has ido muy lejos, más atrás de tu juventud, en mitad de las sierras; has correteado por caminitos de piedra; has bebido tu leche recién ordeñada, espumosa y sin malicia, como el rezo de las abuelas; has oído el reclamo de las torcazas en el monte; has estado solo, hondamente solo, sin saber qué cosa era la soledad; has visto correr el agua helada de los arroyos minuanos; has creído de nuevo que no mueren los caballos, siempre el mismo perfil galopando, la misma figura de pelo reluciente y cascos herrados atravesando los años como llanura sin fin; has madrugado para ver tu petizo resoplando bajo la luz naciente, cubierto de rocío; has ido hacia atrás, cada vez más lejos, desviviéndote.

Y vas y vienes entre nosotros, mientras tus nietos corren y juegan, como tú lo hiciste, y dan vueltas por ese esquivo y delicioso paraíso en el que ya no estás, en el que yo tampoco estoy, en el que están ellos apenas un segundo, indefensos, sin fotos ni recuerdos.

El humo

Miro el humo de mi cigarrillo y espero que venga hasta mí todo lo que está aletargado en mí mismo, anclado en un lecho barroso. Recuerdo el humo blanquecino entre los árboles y lo dejo fluir con resignación, mientras fumo solo en la noche. También habrá fumado solo el viejito aquel de los bigotes manchados por la nicotina, allá en el patio de la catedral de Florida. Y el humo de su pipa se fundirá al del incienso en el altar de un día de gloria, y al del horno donde mi abuela seguirá cociendo el pan de la merienda para el atardecer campero. Humo de los muertos, de los recuerdos muertos, de las horas muertas que se asoman a la vida un instante. Humo del cordero asado en año nuevo, en el fondo del baldío con arena y eucaliptos, y que ponía llorosos los ojos de mi abuelo. Humo de la estufa una tarde de invierno en Colón, igual y distinta a otras tantas tardes junto a la ventana que me mostraba la lluvia traspasada por los remolinos del humo, brotando a borbotones de la chimenea.

Ahora ya no hay chimenea; se fueron las estufas; no quedan corderos, ni asadores, ni baldíos arenosos; murió mi abuelo en agonía de furia y dolor durante un crepúsculo de verano; perdió su sabor el pan

de la merienda y se apagó para siempre el horno de mi abuela, y su casita del campo minuano no sé si estará; se enfrió el corazón de la pipa en las manos del viejo que dormitaba sentadito a la sombra de la catedral de Florida, cuyas campanas, rasgando los velos de humo, repican y repican sordas para el mundo y para sí mismas, repican con repiques de infancia y ceremonia fúnebre, repican en oración por todos nosotros evocando nuestra muerte, que llegará de pronto o que tal vez esté—ya—dentro de nosotros esperándonos.

La cruz

Fresco está el aire; la tarde, nublada. A pulso, entre dos filas, llevan el ataúd. Cantan los que encabezan el cortejo, y los que lo cierran, también cantan. Canta la campanica del cementerio, y canta el viento al volar entre las losas blancas. Cantan los sacerdotes, vestidos de negro, y las mujeres y los hombres del vecindario cantan, aquéllas con mantillas negras, éstos trajeados de negro. Yo voy enmudecido, en medio de las gentes, mirando el aire inmóvil. No sé qué fuerzas tienen estos hombres para cantar, mientras los nubarrones, por encima del muro blanco, irrumpen taciturnos.

Tarde sin estación, fuera del año y del tiempo; tarde ya sin tristeza. No hay lugar para la evocación. Al fin se disipa la nostalgia, como niebla fundida con el calor y el trajinar del mediodía. No es posible llorar, ni dudar, ni temer. Los cánticos cesan, los rezos amenguan, los pasos se detienen. Se oye el deslizarse del ataúd, la respiración de los sepultureros, la losa que cierra el sepulcro, y arriba el viento pasa y las nubes concentran la negrura de la tarde. Las gentes se dispersan y desaparecen por los senderitos ordenados. Quedamos un rato más, apretados uno contra el otro, resistiendo y defendiéndonos juntos. Cualquier pensamiento hubiera sido blasfemia; cualquier recuerdo—aun el de los cantos recientes—, profanación y locura.

Nos fuimos callados. Yo oía, a mi lado, los pasos de mi hermana y de mi madre, y detrás los de mi padre, lentos. Regresamos a Montevideo cuando el cielo de plomo se volvía noche. Quería ver a mis hijos; tal vez hubiesen estado jugando solos, sin más compañía que el humo disipándose y renaciendo entre los árboles, como aquella cruz erguida contra la impavidez de los nublados allá en la tarde lóbrega del cementerio de Florida, haciéndose y deshaciéndose aquí, en mi memoria.

ALEJANDRO PATERNAIN

Beyrouth, 1274
MONTEVIDEO (Uruguay)

EL ARQUETIPO DEL CABALLERO EN LA "CRONICA DE DON PERO NIÑO *

Desde una perspectiva histórica, el reinado de Juan II de Castilla ha sido caracterizado como un período de transición que abre las puertas y abona el terreno para la consolidación de la Monarquía llevada a cabo en la segunda mitad del siglo XV por Fernando e Isabel. Si desde el punto de vista de la gobernación del reino y la organización política y económica Castilla nos presenta un estado deplorable, con síntomas inequívocos de desintegración, abuso de poder y continuos levantamientos de la nobleza contra la autoridad real, desde un punto de vista estrictamente cultural esta época es, por el contrario, un ávido fermento para el florecimiento de la cultura, las letras y el arte [1].

En el campo de la historiografía, y siguiendo la tradición iniciada a fines del siglo anterior por Pero López de Ayala, este siglo presencia la aparición de excelentes biografías de personajes históricos. El auge inigualado de este género literario puede explicarse satisfactoriamente en el despertar de una conciencia humanística en la Península Ibérica [2]. A estos años pertenecen—entre otras—la *Crónica de don Alvaro de Luna,* de autor anónimo; los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo,* probablemente de Pedro de Escavias; *Generaciones y semblanzas,* de Fernán Pérez de Guzmán; *Claros varones de Castilla,* de

* Deseo expresar mi agradecimiento a la National Endowment for the Humanities por la beca que me fue concedida durante el verano de 1975 y que hizo posible la realización de este trabajo.

1 Dos estudios ya clásicos analizan en exclusividad el desarrollo de las letras en el reinado de Juan II: MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Poetas de la corte de don Juan II* (Madrid: Espasa-Calpe, 1959); LE COMPTE DE PUYMAIGRE, *La cour littéraire de don Juan II* (París: Libraire Baudry, 1845).

2 JOSÉ LUIS ROMERO, «Sobre la biografía española del siglo XV y los ideales de vida», *CHDE,* I-II (1944), págs. 115-138, ha visto el desarrollo de este género en la Península durante el siglo XV como consecuencia de la introducción de las letras italianas, y ha notado un proceso de adaptación hacia unos ideales que deben aún mucho a formas medievales de vida. Es indudable, no existe en Castilla una ruptura total con el período precedente como ocurriera en la Italia burguesa del XIV y XV, lo que hace que formas culturales o del pensamiento y vida medievales persistieran con mayor intensidad en el vivir hispánico. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, «La retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán», *R. F. E.,* XXX, 1946, pág. 310, por el contrario, no atribuye una influencia primordial a las corrientes italianas, sino que observa un adelgazamiento desde las primeras obras históricas en prosa del siglo XIII, la *Crónica General,* la *General Estoria,* empresas ambiciosas en cuanto a la magnitud de la materia tratada, hasta las crónicas de hechos individuales, o de vidas de caballeros aislados, del siglo XV. Este crítico ve la profusión de la biografía en este período, como eslabón final de un largo proceso de limitación en cuanto al tema, el cual tiene su origen dentro de la misma Península dos siglos antes.

Fernando del Pulgar, y, finalmente, la obra que nos concierne en este estudio, la *Crónica de don Pero Niño,* conocida con el nombre de *El Victorial,* y cuyo autor, Gutierre Díez de Games, fue testigo presencial de las hazañas de su biografiado [3].

El número de ediciones, traducciones y comentarios críticos que esta obra ha generado pone de manifiesto el interés de su estudio [4]. Entretejida en una heterogénea combinación de elementos que pertenecen, ora al género de la biografía histórica, ora a la ficción novelesca, la vida de este héroe castellano se nos va perfilando a lo largo de su trayecto histórico por los reinados de Enrique III y Juan II, tanto en lo que respecta a su configuración física y espiritual como en lo que respecta a sus hazañas y hechos. El mismo autor al fin del largo *Proemio* define el contenido de su obra en los siguientes términos: «E fice dél este libro, que fabla de los sus hechos, e grandes aventuras a que él se puso, ansí en armas, como en amores: bien ansí como por armas fué honbre de gran bentura, ansí en amores fué muy baliente e bien notado» (45^{4}). Acto seguido nos da de modo expreso su estructura, dividida en tres partes claramente diferenciadas: la primera nos describe su linaje, niñez, educación, primeras armas y primer amor. La segunda parte—a partir de los veinticinco años—se centra en sus hazañas en Berbería, Francia e Inglaterra, en el segundo amor con «vna grand señora de quien fué henamorado en Françia» (45^{26}) y de su vuelta triunfal a Castilla, donde como premio a los servicios prestados a la Corona el rey le nombra caballero. La tercera y última etapa gira de modo casi exclusivo en torno a su tercer y verdadero amor con la condesa doña Beatriz, nuevos hechos gloriosos en la campaña granadina contra los moros y, finalmente, la tranquila vejez de este glorioso caballero.

Esta biografía tiene un gran valor testimonial en cuanto a numerosos hechos y acontecimientos ocurridos en la época motivo de la obra, como podría comprobarse fácilmente si se compara a otras fuentes historiográficas del período. Además, su valor es inestimable como documento vivo de costumbres, gustos, etiqueta, modos de vivir y hacer en un momento crítico en la historia cultural de Occidente [5]. Junto a toda esta información comprobable, el autor nos presenta en un mismo nivel ex-

---

[3] GUTIERRE DÍEZ DE GAMES, *Crónica de don Pero Nuño. Conde de Buelna,* edición y estudio de Juan de Mata Carriazo (Madrid: Espasa-Calpe, 1940), por la que citamos de aquí en adelante; las citas en paréntesis corresponden a la página y línea de esta edición. El estudio preliminar del profesor Juan de Mata Carriazo debe ser punto de partida de cualquier estudio sobre esta crónica.

[4] Juan de Mata Carriazo, en su estudio preliminar a la crónica, y JUAN MARICHAL, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1957), páginas 51-67, dan buena cuenta de las ediciones, traducciones y estudios; a ellos remito al lector de este trabajo.

[5] El autor a menudo acentúa este sentido de veracidad que quiere dar a la narración, mencionando su participación en las hazañas de su héroe, siendo, en suma, testigo presencial de los hechos narrados.

plicaciones basadas en milagros, leyendas, relatos legendarios exóticos de origen bíblico y mitológico, digresiones de todo tipo [6]. Esta íntima fusión entre realidad y fantasía, entre hecho presenciado e imaginado, es característico en los albores de la historiografía castellana:

> «The earliest chroniclres could not entirely suppress their imagination. Historical *lacunae* were filled with original inventions or with prosified epics, which are by definition products of the imagination. It is a tragedy of historiography that the historian can never operate on a purely factual or intellectual plane: he imagines motives; he imagines conversations; he imagines what his sources neglect to tell him. To a greater or lesser degree all history merely pretends to be history» [7].

Pero dentro del alcance de este trabajo—y aun reconociendo el interés de esta crónica como narración que linda entre la observación objetiva de los hechos y la interpretación imaginativa de los mismos—, nos proponemos analizar las cualidades y atributos con los cuales el autor dota a su héroe; cuál es la imagen del caballero que de esta obra se desprende, haciendo resaltar aquellos elementos que dan a la figura del héroe una definida identidad frente al arquetipo. A menudo hemos de referirnos a la relación existente entre esta obra y los relatos novelescos en prosa; más concretamente, a los libros de caballería, de amplia propagación en el siglo XV. El ideal caballeresco que encarna la figura de este héroe, según veremos más adelante, viene dado—en cuanto a ciertos rasgos—por este segundo tipo de relato [8].

El Proemio: Manual de Caballería

El *Proemio* de *El Victorial* cumple la función de un tratado o manual teórico de lo que debe ser la caballería tal como la entiende Gutie-

[6] Existen numerosos ejemplos de explicaciones fantásticas, pero baste mencionar uno: Gutierre Díez de Games, al dar los antecedentes de la guerra de los Cien Años, acepta como válida la fundación de Britania por Brutus, tal como lo hiciera la mitología clásica (págs. 142 y sigs.).

[7] Bruce W. Wardropper, «Don Quixote: Story or History?», *Modern Philology*, vol. LXIII, Aug. 1965, núm. 1, pág. 4.

[8] Este aspecto ha sido señalado por casi todos los críticos que se han ocupado de *El Victorial*: Pascual de Gayangos, *Libros de caballerías* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963), página LX, lo incluye entre los libros de caballerías fundados sobre la Historia de España; Madeleine Pardo, «Un épisode du *Victorial:* Biographie et élaboration romanesque», *Romania*, LXXXV, páginas 269-292, destaca el carácter novelesco de las relaciones amorosas de don Pero Nuño con la condesa doña Beatriz en los siguientes términos: «Cet épisode nous situe à cette frontière imprécise où la réalité est la digne rivale du roman. Le déroulement de ces amours évoque à chaque instant le roman de chevalerie; mieux encore: nous y trouvons tous les éléments qui constitueront cinquante ans plus tard la trame romanesque—et non sentimentale—de la *Cárcel de amor:* ambassades, entrevues, interventions de graves ecclésiastiques; manéges des envieux, accusations, défi, exil de l'amant, emprisonnement de la dame, rien n'y manque» (pág. 269); finalmente, Richard Barber, *The Knight and Chivalry* (New York: Charles Scribners and Sons, 1970), págs. 143-144, incluye esta obra como la única biografía castellana que merece ser notada en su obra, en la cual se hace un estudio profundo de la caballería en la vida y literatura a fines del medievo.

rre Díez de Games [9]. En estas primeras páginas se justifica el origen, se define la función y se enumeran las virtudes y condiciones—ya corporales, ya espirituales—del caballero ideal, para que, posteriormente, al narrarse la vida y hazañas de don Pero Niño, el lector tenga una imagen nítida, un modelo al cual pueda referirse, y de este modo cotejar el grado de acercamiento. No cabe duda de que el autor encauza su ardor panegírico dentro de unas líneas, cuyo propósito ulterior va a ser demostrar cómo el ejemplo práctico se ajusta indefectiblemente a la doctrina. En este sentido, y si exceptuamos una relativa falta de organización en cuanto a la exposición de estos principios, el *Proemio* no difiere en medida apreciable de otros manuales al uso en estas jornadas finales de la concepción caballeresca de la vida [10].

El título de la *Introducción* sintetiza el contenido del *Proemio*:

> «Este libro á nonbre el Bitorial, e fabla en él de los quatro príncipes que fueron mayores en el mundo, quién fueron, y de algunos otros brevemente, por enxenplo a los buenos caualleros e fidalgos que an de usar ofiçio de armas e arte de cauallería; trayendo a concordança de fabla de un noble cavallero, al cual fin este libro fize» [11].

Después de analizar las causas de su propia obra, «la causa material en aquesta obra es ofiçio e arte de caballería. La causa sufiçiente es quién la hizo. La causa formal es loar los fechos de vn buen cauallero. La causa final es prouecho» (2^1), el autor enumera las virtudes que el hombre ha de practicar; éstas no son otras que las cuatro virtudes cardinales, es decir, «prudençia, e justiçia y temperança, e fortaleza» (3^{10}). Poco después confirmará que éstas son virtudes indispensables en todo caballero:

> «El buen cauallero, ¿qué á de aver? Que sea noble. ¿Qué es noble e nobleza? Que aya corazón ordenado de virtudes. ¿De qué virtudes? De aquellas quatro que suso dixe. Estas quatro vertudes son hermanas:

[9] María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), pág. 232; Juan de Mata Carriazo en su *Introducción*, páginas XLII y XLVI; Juan Marichal, al mencionar la edición francesa de Circourt y Puymaigre, cita la conclusión de estos autores: para ellos no era ni más ni menos que «un cours heroïque de chevalerie», *op. cit.*, pág. 56.

[10] Entre otros, y siguiendo un orden cronológico, merecen citarse los siguientes: Raimundo Lulio, *Libro del Orden de Caballería* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949), obra que para Richard Barber, *op. cit.*, pág. 145, es «the most famous and popular of the manuals»; Don Juan Manuel, *Libro del caballero et del escudero* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1952), vol. LI, páginas 234-257, quien sigue muy de cerca la exposición de Raimundo Lulio; Mosén Diego Valera, *Espejo de verdadera nobleza* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1959), vol. CXVI, páginas 89-116; Rodrigo de Arévalo, *Suma de la Política* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1959), vol. CXVI, págs. 249-309.

[11] Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970), pág. 186, al comentar las estrofas XXVII y XXVIII de las conocidas *Coplas* de Jorge Manrique—ejemplo arquetípico de la comparación de un héroe a figuras ejemplares del pasado—, dice así: «La grandeza de un varón sólo se aprecia por comparación con los paradigmas de humana excelencia comúnmente admitidos en la historia con los grandes hombres del pasado». En la galería de personajes que Gutierre Díez de Games presenta pueden hallarse, entre otros, a Salomón, Alejandro, Nabucodonosor, Julio César, Josué, David, Judas Macabeo, Godofredo de Buillón, Carlomagno, Don Rodrigo, El Cid, Fernán González, etc.

en tal guisa son liadas en vno, que el que á vna, elas todas; e el que de la vna careçe, todas las otras le fallezen. Ansí el buen cavallero vertuoso conbiene que sea cavto, e prudente, e que sea justo judicante, e que sea atenprado, e mesurado, e que sea fuerte e esforzado; e con estas que aya grand feé en Dios, e esperanza de la su gloria, e que abrá galardón del bien que hiziere, e que aya caridad e buen amor a las gentes» (40^{21}).

Acto seguido, apoyándose en una tradición de evidentes raíces medievales, enumera conocidos casos ejemplares de la antigüedad clásica, bíblica, europea y castellana, haciendo inevitable la comparación con nuestro futuro héroe. Los grandes personajes del pasado histórico, encarnando ciertas cualidades o virtudes positivas, o por el contrario, defectos, han de servir de plano referencial, de escala con la cual ha de ser medida la grandeza de don Pero Niño [11]. En un tono encomiástico se nos habla de personajes que han encarnado en la cultura occidental virtudes dignas de elogio: sabiduría, justicia, fidelidad, patriotismo, humildad, valor; otros sirven de ejemplo de aquellas condiciones que el verdadero caballero debe evitar: soberbia, curiosidad malsana, codicia y, sobre todas ellas, la lujuria. Es interesante esta preocupación del biógrafo por señalar el acabamiento, la destrucción moral de ciertos héroes —que de otra manera hubieran sido enteramente admirables—a causa de su conducta desordenada en las relaciones amorosas. El sentido se revelará más adelante cuando se relatan los amores de don Pero Niño, que, en oposición a los que aparecen descritos en la prosa novelesca de corte caballeresco, son puros en todo momento, castos, y encaminados en última instancia al sacramento del matrimonio. Esta es una peculiaridad que distingue a este tipo de literatura—la prosa histórica y doctrinal—frente a la prosa de ficción, y cuya razón de ser se halla indiscutiblemente arraigada en una concepción cristiana y trascendente de la vida, característica de la visión del hombre castellano de la época, como tendremos ocasión de ver a lo largo de este estudio.

En el tratamiento del tema de la fama puede verse aún con mayor claridad esta aserción que acabamos de formular [12]. La importancia de la fama para el caballero es indiscutible; las citas se harían interminables. Ahora bien, si nos concentramos en los capítulos VI y VII puede verse que el autor distingue—y crea un sistema de valores—entre dos tipos de fama, «dos maneras de bençer, una corporal e otra espritual» (35^{4}). La fama terrena, la perduración en la memoria de los hombres, tiene un valor relativamente insignificante si se compara a la verdadera meta que el caballero ejemplar debe alcanzar, la cual no es otra

[12] En todo lo relativo al tema de la Fama no debe perderse de vista la obra fundamental de María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana, ibid.*, págs. 232-240.

que el obtener la gracia y con ella la salvación eterna mediante sus buenas obras en este mundo: «...que en tal manera busquedes honrra e fama que non perdades el alegría durable, que es ber a Dios en la su gloria, donde biberedes sienpre por sienpre en conplido plazer» (35[12]). Posteriormente se detiene, y con cierta prolijidad nos explica:

> «Dos maneras son de vencer sobre sus enemigos. La vna es muy contraria de la otra. La vna es quando los batalladores de este siglo benzen. Llaman al muerto vençido, e al matador bençedor. En esta batalla ay lanças e espadas, e otras armas muchas, e por eso le llaman bençido, porque queda muerto. Es otra batalla la que se haze por Jesucristo. El que a esta vatalla entra no trae armas bensibles ni corporales, mas trae la cruz de Jesucristo por pendón, e la feé católica por escudo, e la santa ley de Jesucristo, que es el de su ebangelio, en el coraçón e en la boca. E con estas armas fiere e quebranta sus henemigos» (39[6]).

Estas ideas evocan en el lector los versos elegíacos de su contemporáneo Jorge Manrique, que en parecidos términos canta las hazañas de su padre:

Non se vos haga tan amarga
la batalla temerosa
qu'esperáys,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dexáys,
(haunqu'esta vida d'onor
tampoco non es eternal
ni verdadera);
mas, con todo, es muy mejor
que la otra temporal,
peresçedera [13].

Todo este *Proemio*—espejo de caballería en un sentido abstracto—adquiere en las páginas finales un carácter inmediato, concreto. El origen, la función, las virtudes del caballero ideal, la galería de héroes de la antigüedad, han servido de antesala a la vida de este hombre, que por derecho propio puede equipararse, si no sobrepasar, a todos los héroes que le antecedieron. De esta forma Gutierre Díez de Games dice:

> «E estos, todos grandes prínçipes, con la grand guarda de grandes poderes de gentes, hizieron muy grandes cosas de vatallas e guerra. E entre todos estos ansí leyendo e buscando, fallé vn buen cavallero, natural dey reyno de Castilla, el qual toda su vida fué en ofiçio de armas e arte de cavallería, e nunca de ál se travaxó desde su niñez. E avnque no fué tan grande en estado como los sobredichos, fué grande

[13] JORGE MANRIQUE, *Cancionero,* edición de Augusto Cortina (Madrid: Espasa-Calpe, 1966), página 106.

en virtudes. El qual nunca fué bençido de sus henemigos; él ni gente suya. E por ende fallé que hera digno mereçiente de honrra e fama cerca de aquellos que alcançaron prez e honra por armas e ofiçio de cavallería, e punaron por llegar a palma de vitoria, e porque los sus nobles hechos quedasen en escritura» (44[3]).

EL CABALLERO DON PERO NIÑO

Una de las primeras preocupaciones de la biografía como género historiográfico en el siglo XV será la de trazar el linaje del héroe biografiado [14]. En este interés coincide fundamentalmente con las novelas de caballería que del mismo modo habrán de señalar el origen elevado (y a veces *cuasi* milagroso) de sus respectivos héroes. Siguiendo esta tónica, Gutierre Díez de Games dedica los primeros capítulos de esta primera parte al estudio de la genealogía de don Pero Niño, tomando como punto de partida la intervención y comienzo glorioso de sus antecesores en las luchas fratricidas de mediados del siglo anterior. El autor logra establecer la alcurnia del héroe, pero, sin embargo, no puede evitar reconocer que aunque en su origen los Niño pertenecían a la más alta nobleza, en estos momentos, por motivo de haberse aliado con el bando perdedor (don Pedro I el Cruel), figuraban en un tipo de nobleza que podría caracterizarse como «baja» o «venida a menos». Así dice:

> «Este quento de los reyes he traydo porque lo fallé ansí escrito de don Pero Fernández Niño, que hizo escrevir algunas cosas de las que pasaron en su tienpo. Otrosí, por mostrar el linaje de Pero Niño, de quien este libro fiçe, cómo avaxó de como ante auía seydo por la buelta de los reyes, segúnd que dicho he de suso, e diré adelante en su lugar» (61[1]).

Todas las dificultades que don Pero Niño encuentra en sus relaciones amorosas con doña Beatriz, narradas en la tercera parte, sólo pueden explicarse si se tiene en cuenta precisamente esta diferencia de nivel social; el infante don Juan, padre de doña Beatriz, se opone a la boda porque don Pero Niño pertenece a una clase nobiliaria inferior.

El Victorial no se desvía radicalmente de otros tipos de biografía de la época en donde tenían cabida de modo exclusivo clérigos y caballeros. Sin embargo, esta obra narra la vida de un personaje que—bien sea como consecuencia de los nuevos aires humanistas, o bien a un resquebrajamiento incipiente de las estructuras medievales—no debiera ser del todo

[14] Seguimos el esquema establecido por JOSÉ LUIS ROMERO, *op. cit.*, págs. 118 y sigs. Este crítico distingue tres elementos fundamentales en toda biografía: *a)* determinación del linaje; *b)* retrato físico y moral, y *c)* la exposición de los hechos cumplidos.

motivo de una biografía, dada su condición actual dentro de la estructura de la sociedad [15].

Aclarado el linaje, el cronista entra de lleno a narrar la vida de don Pero Niño, y, siguiendo un orden lógico, comienza con la educación, infancia y adolescencia.

Los capítulos en donde se relata la crianza (del XIX al XXIX) pueden ser considerados como nucleares en el sentido de que contienen en germen todos los valores que más adelante el héroe ha de mostrar en su plenitud y durante su mayoría de edad. En cierto modo nos auguran el glorioso futuro de don Pero Niño. Paralelamente, el cronista hace uso repetidas veces de este recurso narrativo, que tiene como finalidad preparar al lector para las futuras excelencias del biografiado: nos referimos al vaticinio, la visión profética, a lo que puede definirse literariamente como técnica de anticipación [16]. De entre los varios ejemplos (páginas 75[2], 83[32], 84[26], 85[13]) seleccionamos uno dada su originalidad: un italiano, invitado de la familia, no puede evitar hacer un juicio sobre el futuro del niño: «Señora, sabed que este vuestro hijo que por armas á de subir a grande estado, e vsando por armas e cauallería á de ser muy famoso e muy honrado cauallero; e por ellas á de ser el mayor honbre e más honrrado que ovo jamás en su linaje» (84[26]).

En la organización artística de la obra, el narrador se esconde de modo magistral en el período formativo de don Pero Niño tras la voz de su ayo, quien en tono mesurado aconseja, instruye y dirige al joven discípulo en la difícil tarea de cruzar el espinoso camino de la vida. Consejos, advertencias positivas y negativas se suceden ordenadamente: defender a los desamparados, no creer en agüeros, no ser codicioso, buscar las buenas compañías, practicar la castidad, amar a Dios y mantener la fidelidad al rey; al mismo tiempo le previene de los pecados de la lujuria, avaricia y soberbia [17].

Dejados atrás estos prolegómenos—el *Proemio* y la educación recibida—, ya es posible establecer el retrato físico y espiritual de don Pero Niño. El lector tiene ya frente a sí un código de conducta ideal con el cual puede parangonar al sujeto de esta historia para poder comprobar

---

15 «Toda época de ilustración llega a reconocer 'que la cuna noble no es, por sí sola, garantía de un espíritu noble; que la nobleza consiste esencialmente en la posesión de riquezas, pero que hay una nobleza espiritual del hombre que nada tiene que ver con su nacimiento'.» V. SCHMID, *Geschichte der griechischen Literatur,* III (1940), pág. 695, citado en ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1955), vol. I, página 259.

16 WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid: Editorial Gredos, 1954), pág. 324.

17 Véase una organización similar de consejos en RODRIGO DE ARÉVALO, *op. cit.*, págs. 271 y siguientes.

su excelencia, su virtud. Estas descripciones detalladas aparecen en los capítulos XXX-XXXII [18].

Su participación entusiasta en los juegos cortesanos, su decidida intervención en torneos y escaramuzas, su valor, hacen que Gutierre Díez de Games nos recuerde la dedicación total del héroe desde temparana edad—tenía entonces trece años— a la caballería: «E ansí deste cauallero, que nunca en ál fué su estudio e su trauajo sinó por armas, en arte e ofiçio de cauallería» (84[12]). En términos parecidos se expresa al final de su descripción corporal: «porque, allende del reçio querpo e muy grand fuerça que Dios le quiso dar, porque todo su estudio e cavdal non hera en ál sinó en ofiçio de armas e arte de cauallería e de gentileza» (88[8]). Las peripecias guerreras aparecen jalonadas por su visión profunda, sus dotes de líder y organizador, y por su bravura en la batalla; en ambientes cortesanos brilla por igual su destreza en justas y torneos singulares. El rey de Castilla corona este consumado proceder caballeresco a su servicio, nombrándole caballero a la edad de veintiocho años (289[6]), momento que señala inequívocamente el cenit de su carrera. En la vejez, sus funciones son de responsabilidad, de guía:

> «E el ofiçio que Pero Niño ovo en esta hueste del rey fué vno de los más honrrados e de mayor trauajo que en todas las huestes de los reyes suele aver, de mayor fianza ni de mayor trauajo; ca él tenía cargo de hordenar las guardas de los campos e de los heruetos, e de las gentes que yvan fuera del real» (333[35]).

Aún tendrá que intervenir el cronista en su narración para que abandone el oficio de la caballería que le «viene de natura» (218[28]) debido a la edad:

> «Aquí dize el avtor que si pluguiese al dicho conde, que le bernía bien de no tentar más a Dios en este ofiçio de harmas en que tan luengo tiempo á usado; que él á oy setenta años, e comenzó el ofiçio de quinze años, en la primera çerca de Gijón, con el rey su señor» (347[23]).

Un aspecto que conviene recalcar en este contexto es que, si bien el héroe reúne todas las condiciones necesarias en cuanto al ejercicio de las armas, sólo aparece una mención en cuanto al ejercicio de las letras, y ésta tiene un carácter negativo. El ayo aconseja al discípulo, «el que á de aprender e vsar arte cavallería, non conbiene despender luengo tiempo en esquela de letras» (64[23]). Sólo algunos personajes contemporáneos de don Pero Niño son alabados en las crónicas del perío-

[18] Raimundo Lulio, *op. cit.*, pág. 33, expone ordenadamente las condiciones del caballero en cuanto al cuerpo y en cuanto al alma.

do por su suficiencia en las artes y las letras, y esto sólo si encajan al mismo tiempo dentro del concepto de la caballería tradicional [19].

Asociado a este concepto de la caballería, don Pero Niño condiciona su comportamiento y hazañas en el campo de batalla o en el plano amoroso de acuerdo a un estricto código de honor. Esta fama terrena —que, como habíamos mencionado en el estudio del *Proemio*, está subordinada siempre a una interpretación cristiana de ver el mundo—es un estímulo constante en la conducta del héroe [20].

En clara oposición a los protagonistas legendarios o sobrehumanos de la literatura caballeresca, *El Victorial*—adhiriéndose a una tradición que se perfila ya en las canciones de gesta—nos dibuja a un héroe cuya dimensión se mide precisamente en su humanidad, en una vitalidad que permite que el lector se identifique con él en mayor medida. Don Pero Niño sufre, siente, teme, ama y goza del mismo modo que pudiera hacerlo cualquier mortal. A esta interpretación contribuye de forma positiva la ascendencia de don Pero Niño, que mencionábamos líneas atrás: él tiene una posición en la sociedad que no se aleja apreciablemente de la que ocupa todo ciudadano medio. Don Pero Niño se enferma (109^{27}), siente temor y tiene que retirarse ante un ataque desproporcionado (116^{18}), muestra su apasionamiento en la corte del rey de Francia (224^{3}) o no encubre su desgana en una de las muchas fiestas durante su estadía invernal en Sérifontaine (239^{5}). El sentido común, la mesura de don Pero Niño, se realzan mediante la insistencia del cronista en su calidad de hombre de hechos y de pocas palabras. Es esta una filosofía de arraigo popular en la idiosincrasia castellana que recuerda al anónimo juglar del *Poema del Cid* en la figura del personaje secundario, don Pero Vermúdez, y que todavía resuena en el conocido aserto de Baltasar Gracián, «lo bueno, si breve, dos veces bueno». El ayo le aconseja, «quando oviérdes a fablar ante los honbres, primero lo pasad por la lima del seso, antes que venga a la lengua» (71^{15}); el cronista comenta, «Pero Niño, que siempre le plugo más del facer que del dezir» (239^{5}); el mismo héroe en estilo directo increpa a sus enemigos, «que dexasen las palabras, que son viçio e vso de mugeres, e que biniesen a las manos, que es la bertud e obra de los honbres; a lo qual nunca ninguno con él quiso benir (301^{4}) [21].

El patriotismo y la fidelidad a la Corona castellana es otro de los

---

[19] José Luis Romero, *op. cit.*, págs. 130 y 135.

[20] Sería innecesario hacer una nueva relación de estos ejemplos; remitimos al lector al estudio de María Rosa Lida de Malkiel, págs. 232-240.

[21] Entre sus contemporáneos, el anónimo autor de la *Crónica de don Alvaro de Luna*, edición de Juan de Mata Carriazo (Madrid: Espasa-Calpe, 1940), pág. 208, dice así de su héroe: «Plazíanle los honbres cuerdos e sosegados, e procurábalos para sí, e fiaba mucho dellos; de los otros, que eran livianos e fabladores, reya con ellos e dábales buena cara, e de los fechos poca parte». Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, edición de J. Domínguez Bordona (Madrid: Espasa-Calpe, 1965), págs. 35, 41, 44 y 53.

rasgos que el autor—unas veces de modo expreso, otras de modo indirecto—puntualiza en la motivación de la conducta de su biografiado. Todas las empresas acometidas por don Pero Niño son siempre en nombre del rey de Castilla, aunque el éxito obtenido en la mayoría de ellas hubiera podido permitirle ofrecer sus servicio a otro señor o Corona. En su descripción se dice así:

> «Hera constante e verdadero; nunca pasó la berdad a aquel con quien la pusiese. Fué siempre leal al rey; nunca fizo trato ni liga con honbre que él supiese que deseruiese al rey, ansí fuera del reyno como en el reyno. Siempre punó en defender la uoz de su rey; sienpre desamó e fué contra los deservidores de su rey» (88[24]).

Y adivinamos su satisfacción en los momentos de ser armado caballero cuando le dice al rey:

> «Señor, yo pudiera ser cavallero en otros lugares e plazas en que me yo he acaeçido, en que otros nobles honbres se armaron caballeros, segúnd la costunbre de aquellas partidas donde yo he andado; mas, señor, siempre fué mi voluntad de resçebir esta horden de caballería de vuestra mano, en la vuestra casa, por quanto yo soy fechura vuestra, e crianza de la vuestra...» (289[6]).

Presumimos una cierta intencionalidad en esta actitud y, concretamente, en el visible orgullo exteriorizado por don Pero Niño: el comportamiento de éste es presentado como un digno modelo de imitación que contrasta radicalmente con la actitud de numerosas facciones nobiliarias, cuya ambición y codicia hallan fiel exponente en la situación política de la Castilla de los siglos XIV y XV[22].

En cuanto al tratamiento de las relaciones amorosas, *El Victorial* sigue una línea muy definida, aunque revela algunos aspectos singulares que dan a esta obra una apertura hacia concepciones cuya génesis se vislumbra en el mundo de la cortesanía, con la cual parece haberse identificado en ocasiones el narrador:

> «Las aventuras de Don Pero Niño que merecen la atención de Díez de Games son no sólo las de las armas, sino también las de los amores; pero parece que en él arrancara este criterio de su contacto con formas extrañas de vida, porque Guzmán y Pulgar, que suelen consignar la predilección que sus personajes tuvieron por las mujeres, quieren con ello,

[22] En este sentido, *El Victorial,* como ha señalado JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *El concepto de España en la Edad Media* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1954), págs. 344, 519 y 529, es un bello exponente literario en donde se van perfilando con límites más seguros la conciencia de la nación española, la cual habría de adquirir carta de soberanía a fines del siglo XV con la unión de Castilla y Aragón.

más bien, aplicar una sanción que no un elogio, acaso por la ausencia en España de una tradición de *amor cortés* como el que otras literaturas muestran en Europa» [23].

No obstante, y aun aceptando que existe un marcado aire cortesano en el tratamiento, en el juego del amor en ciertos casos—sobre todo, en su flirteo galante con la dama francesa viuda del señor Sérifontaine—, en esta crónica sólo merecen aprobación los casos de amor que entran dentro de los cauces aceptados por la Iglesia; tal parece ser la intención de Gutiérre Díez de Games, que se preocupa por presentárnoslos en esta luz.

En relación directa con la vida del protagonista—ya hemos mencionado en el estudio del *Proemio* cómo en ciertos personajes de la antigüedad la lujuria ocasionaba siempre consecuencias desastrosas—, el primer matrimonio con doña Constanza de Guevara, de corta duración, le presenta la oportunidad de definirse en cuanto al verdadero amor. En su opinión, hay tres tipos, «el primero digo amor, el segundo es dileçión, el tercero es querençia» (91[23]); este tercero—«querençia e cáritas» (95[18])—, que lleva consigo el sacrificio, el desinterés, incluso en ciertos extremos, la misma muerte, era el que don Pero Niño inspiró en su primera esposa.

En cuanto a su enamoramiento con la dama de Sérifontaine (capítulos LXXXII y sigs.), aunque el lector suspicaz pudiera considerar inevitable la existencia de relaciones previas al matrimonio, la realidad es que en ningún momento podría respaldarse esa intuición con pruebas concretas en el texto. En verdad, don Pero Niño mantiene su promesa de matrimonio, y sólo la distancia y sus ocupaciones guerreras le impiden cumplir sus intenciones originales. Ante la imposibilidad, don Pero Niño se despide caballerosamente:

> «Por lo qual non se le fizo de yr a Franzia, e enbióse despedir de madama la Almiralla. E por quanto él no podía yr allá, hera grand razón que tan gran señora non estubiese so tal fuzia como fasta allí avía estado, segúnd los tratos que suso vos he contado...» (298[30]).

Más tarde, cuando ya corteja a quien acabaría siendo su segunda esposa, el autor puntualiza:

> «En este tiempo que vos agora digo, hera ya despedido Pero Niño de madama el Almiralla de Franzia, la gran señora que vos ante conté que él amó quando fué en Franzia, e abíase ya enbiado despedir della, por razón de la guerra de los moros, por las condiçiones que entre ellos heran puestas, e el tiempo que ella de esperar e él auía de yr, segúnd [en blanco] poder e que él auía puesto» (302[28]).

[23] José Luis Romero, *op. cit.*, pág. 130.

Ninguna relación amorosa del protagonista es susceptible de ser condenada. Las peripecias que don Pero Niño tiene que superar para conseguir la mano de doña Beatriz [24] apuntan hacia una concepción cristiana e idealista a ultranza, y que tiene un adecuado colofón cuando el autor enjuicia la duración y su conducta anterior al matrimonio:

> «En año y medio que ella allí estuvo, la vino a ber Pero Niño, e la pudiera llebar en tres o quatro vezes que allí vino, si el quisiera; mas él nunca la quiso lebar, ni aber, sino a fin de su honrra, como después la ovo» (313[23]).

Con toda justicia, lo que verdaderamente importa no es si los hechos ocurrieron o no o si ocurrieron de tal o cual manera; el observador actual debe poner atención a cómo el narrador interpreta los hechos, y desde esta perspectiva se puede establecer que toda relación amorosa en donde hacen entrada elementos que presuponen un libre intercambio sexual, con anterioridad o fuera del sacramento del matrimonio, merecen un juicio negativo de Gutierre Díez de Games.

A todas estas facetas hay que añadir una última, la cual impregna el sentido que ha de darse a la obra en su totalidad, y que del mismo modo condiciona las ya estudiadas. A menudo nos hemos venido refiriendo a la acendrada concepción cristiana del narrador. La importancia capital de esta interpretación no deja lugar a dudas: la vida en este mundo es tan sólo una preparación, un paso hacia la otra, que es la verdadera. Ya hemos observado cómo se distinguía entre dos tipos de caballería: una, la del que lucha tan sólo por los bienes de la tierra; otra, la de aquel que tiene como meta ganarse con su esfuerzo la gloria; el narrador indica, desde el principio, su escala de valores. En esta dirección van encaminados los consejos del ayo, que le exhorta en los siguientes términos:

> «Ante todas cosas, conoçed a Dios, e después conosçed a vos, e después conoçed a los otros. Conoçed a Dios por feé (64[27]).
>
> ... esta es buena caballería, la mejor que ningúnd caballero puede hazer: pelear por su ley e feé, quanto más teniendo la berdad (66[19]).
>
> ... teniendo firme feé, e esperando en el galardón, las penas son dulzes. Catad que más dura es la pena ynfernal que la corporal. Esta pena ayna pasa; mas la del ynfierno para sienpre dura» (67[5]).

La Divina Providencia le guía, le protege, está siempre del lado de don Pero Niño en su calidad de buen cristiano; a la vez nuestro héroe, ante las dificultades, tiene siempre un pensamiento, una oración para

[24] Para algunos críticos este episodio tiene un marcado carácter novelesco: RICHARD BARBER, *op. cit.*, pág. 144; MADELEINE PARDO, *op. cit.*, págs. 269-292.

invocar al Ser Supremo para que le ayude a sobrellevar los obstáculos. Pero estas miras trascendentes del héroe tienen una expresión aún más bella en el saber morir, aconsejado por el ayo: «Hijo, no temades la muerte en su ser, ca es cosa tan çierta que se non puede escusar; porque con esta condiçión benimos al mundo, de nazer e de morir» (73[1]). La muerte del señor de Sérifontaine hace meditar al autor sobre la transitoriedad de todo lo terreno:

> «E si por grand biçio e abastamiento de todas las cosas pudiera vn honbre vibir e escapar de la muerte, el almirante tenía tantos como hombre non podría más tener, çerca de su estado. Mas quando el número de los meses es llegado que dize Job que Dios puso a cada vno, non tiene pré algos, ni viçios, ni riquezas, ni amigos, ni parientes» (222[25]).

La muerte es imprevisible y no hace distingos:

> «Ansí es de los omes poderosos en este mundo, e avn de los otros honbres, que piensan vibir luenga vida, e proponen muchas cosas que farán; e vienen a muerte, ansí como el ladrón, quando el otro duerme, e liébalo en el tiempo que está más seguro» (319[13]).

Conclusión

José Luis Romero, en el artículo varias veces citado, señala los puntos de contacto entre la biografía italiana del Renacimiento y la española, notando cómo esta última «posee un alto valor de testimonio de los ideales de vida vigentes en la España de entonces y, en seguida, que esos ideales difieren de aquellos otros que nos revela la italiana en los aspectos más fundamentales y profundos» [25]. En lo puramente formal—continúa este crítico—existen grandes semejanzas; ahora bien, el contenido responde a otras causas cuyo origen es netamente peninsular: «Pero, aun semejantes en el plano formal, la biografía española se aparta radicalmente de la italiana en cuanto refleja vidas españolas, provistas de valores específicos hispánicos y que, en pleno siglo xv, mantienen una significativa singularidad» [26].

El impacto que la nueva concepción burguesa imprime en las formas del vivir y del pensar en la sociedad de las ciudades-estado italianas del siglo xv no tiene, por razones harto conocidas, las mismas repercusiones en su contrapartida española. Castilla sigue aferrada a interpretaciones vitales que tienen su base en conceptos más tradicionales, religiosos y netamente medievales. Esto justifica la visión del ar-

[25] *Op. cit.*, pág. 115.
[26] *Ibid.*, pág. 115.

quetipo caballeresco en el caso concreto de don Pero Niño: el héroe de *El Victorial* hace gala de condiciones y virtudes caballerescas que pertenecen al acervo común del mundo galante y estilizado de acuerdo a los recursos de la prosa de ficción del siglo xv; pero, no obstante, estos rasgos han sido pasados por el tamiz de una noción vital de raíz exclusivamente castellana. Se podría decir que el arquetipo del caballero en *El Victorial* tiene un antecedente inmediato en el de Raimundo Lulio. Richard Barber ha caracterizado esta concepción en los siguientes términos:

> «... Llull's ideas are strictly orthodox; but he insists on a nobility of spirit, which must at very least mean that knights 'are less inclined to do evil', and at its highest means that nobility is open to those whose way of life and deeds are noble. The knight must be an example to others, and should lead a virtuous and religious life» [27].

La importancia dada a la fama ultraterrena, el concepto del amor y la interpretación religiosa de Gutierre Díez de Games hallan en este contexto una explicable justificación.

Como pensamiento final, traemos a colación las palabras de un respetado crítico que enjuicia acertamente esta diversidad evidente dentro de la unidad del arquetipo:

> «El atractivo peculiar del *ethos* caballeresco consiste justamente en esta fluctuación entre muchos ideales, en parte emparentados y en parte contradictorios. En la posibilidad de esta libre oscilación, en la facultad de moverse dentro de un mundo de bienes rico y múltiple había también, probablemente, un estímulo interno para los poetas cortesanos» [28].

ANTONIO GIMENEZ

Department of Romance Languages
Williams College
WILLIAMSTROWN, Mass. 01267
U. S. A.

[27] *Op. cit.*, pág. 146.
[28] ERNST ROBERT CURTIUS, *op. cit.*, vol. I, pág. 747.

MOTIVOS FILOSOFICOS EN LA POESIA DE MARTINEZ ESTRADA

1

La tentación de averiguar las ideas de un poeta y, más aún, su organización sistemática y el papel que han desempeñado en su vida y en su obra es casi inevitable en quien cultiva por vocación el deporte del pensamiento y está acostumbrado a asistir al espectáculo de ideas que engendran ideas y de ideas que inspiran conductas.

No se trata de una curiosidad más o menos frívola, como la que llevaría a interesarse por la posición ajena y, menos aún, por el registro de sus debilidades, sus contradicciones internas o acaso su anacronismo. Al contrario: la filosofía, inclusive la que cultiva el más solitario de los hombres, no puede prescindir del diálogo. Se trata, en efecto, de un saber que concierne al hombre íntegro, compromete su obrar moral y, en definitiva, acaba por afectar su destino. Y como el individuo no vive aislado, sino articulado en un complejo cuerpo social, en armonía o disidencia con otros, sus diferencias con el prójimo no pueden dejar de promover el intercambio de opiniones que inspiran su conducta y explican su solidaridad o su disentimiento. Cuando el cotejo de las ideas desciende hasta los últimos fundamentos del saber y de la acción entra en el dominio de la filosofía.

El diálogo puede seguir los caminos del análisis o de la controversia. En el primer caso la atención se desliza en el interior de un sistema de ideas, explora todos sus vericuetos y procura asir sus elementos constituyentes, desmontando, por así decirlo, todo el complejo y otorgando transparencia a lo que desafiaba con una opacidad renuente a dejarse penetrar. De este modo se descubren aspectos insospechados, y a través de esta revelación pueden corroborarse o desecharse opiniones que habían merecido adhesiones muy firmes. En el segundo caso se propende a contraponer tesis y antítesis y a buscar argumentos que les presten apoyo aparente o efectivo, se desencadenan polémicas y los antagonismos acaban por encarnarse en la figura de los interlocutores. No siempre la polémica, por ardorosa que resulte, consigue superar la este-

rilidad, y muchas veces los contendientes, sin posibilidad de efectivo entendimiento, no logran percibir sus propias limitaciones.

Sería erróneo, apoyándose en resultados negativos, proclamar la esterilidad del diálogo, sobre todo después de haber señalado que es inevitable. Puede asegurarse, sin embargo, que el diálogo resulta tanto más estimulante cuanto más lejanos sean los campos que cultivan los interlocutores. Política, ciencia, derecho, poesía, economía, historia, asentadas cada una sobre un sector distinto de la realidad vivida por hombres animados por vocaciones heterogéneas, ofrecen a la filosofía una amplia gama de experiencias que en más de una ocasión ha contribuido a renovar sustancialmente su propia figura. ¿No sería acaso un error, de graves consecuencias para el incremento del saber, obstinarse en no cruzar las fronteras que separan estos dominios de la cultura? Después de todo, los intereses intelectuales del hombre, por estrecho que sea el campo habitual de sus actividades, lo invitan a incursionar por los dominios más extraños y, si es filósofo, a abrevarse en las fuentes más insospechadas, aunque tenga que invertir la dirección espontánea de su curiosidad y contemplar el mundo desde el revés.

La filosofía, inclusive aquella que es entendida como ciencia, aunque se halle siempre en trance de superar las barreras que le imponen un método y una concepción del objeto acorde con sus exigencias, acrecienta la conciencia de sus propias limitaciones al dialogar con la poesía, que por su finalidad es ajena, al menos en primera instancia, a las ideas, aunque siempre esté propensa a caer en sus redes. Para romper el círculo de hierro de ideas que nacieron de otras ideas—suponiendo que la historia de la filosofía fuera un recinto aséptico y autónomo y que los sistemas, animados de una dinámica propia, promovieran la aparición de los que han de sucederles—ningún camino parece más estimulante que el diálogo con la poesía, sobre todo por el repertorio de experiencias anímicas y espirituales que pone a disposición del filósofo.

Poco importa que el filósofo comparezca siempre provisto de un método que prescribe no sólo el repertorio de sus preguntas, sino también el contenido de sus respuestas, a la vez que asegura la eficacia de sus movimientos intelectuales, y que sus conquistas, obedientes al carácter arquitectónico de la razón humana, propendan a organizarse en la figura cerrada de un sistema que confiera solidaridad a cada uno de sus elementos. El poeta, por su parte, sin ser ajeno a los imperativos, muchas veces subconscientes, de una lógica de la imaginación, que nunca ha teorizado y cuya estructura ignora, se abandona al impulso de una espontaneidad no controlada y sus incursiones—en la vida íntima, en la sociedad, en la historia o en la naturaleza—participan del

carácter de la aventura pródiga en sorpresas, que son el resultado de revelaciones inaccesibles por otras vías. Estas divergencias—método y espontaneidad, actitud crítica e inspiración, prueba racional y revelación, claridad y misterio—tornan más incitantes los contactos entre filosofía y poesía.

La propensión a buscar el mensaje filosófico oculto en la obra del poeta encuentra su justificación mayor en el caso de un hombre que, en virtud de su conformación espiritual, no pudo evitar que en sus escritos prevaleciera el cálculo de la inteligencia, aunque sus frutos no se constriñan dentro de sus rígidas fronteras, como acontece con Ezequiel Martínez Estrada.

La poesía ofrece en su historia sorprendentes revelaciones, sobre todo cuando las obras han sido examinadas a la luz de la filosofía. Valgan algunos ejemplos. Santayana, en quien se conjugaban las virtudes del filósofo apasionado por la razón con las del escritor, en los dos campos de la poesía y de la novela, mostró con acierto el contenido filosófico de las obras de tres poetas: Lucrecio, Dante y Goethe. Mucho antes, Dilthey, en un intento ignorado por Santayana, había enseñado que las visiones del mundo—expresadas en los campos de la religión, la metafísica y la literatura—se reducían a tres—naturalismo, idealismo de la libertad e idealismo objetivo—, que pueden ser ejemplarmente ilustradas con las obras de Lucrecio, Dante y Goethe. ¡Qué casualidad que trabajando con métodos distintos y movidos por intenciones diferentes, ambos pensadores, Santayana y Dilthey, arribaran a resultados concordantes! Y lo que para nuestro caso resulta más sugestivo es que por vías casi opuestas autorizaran la licitud del examen filosófico de las obras poéticas con la mira puesta en la visión del mundo que alienta en ellas y a la vez, como en el caso de Dilthey, con el tipo humano—intelectual, volitivo y afectivo—que inspira cada una de las posiciones.

No aspiramos, en el caso de Martínez Estrada, a hallar la misma congruencia que en los poetas nombrados, acaso porque no la haya o porque la magnitud de su obra de escritor no ofrece testimonios tan decisivos como los de sus predecesores.

2

La exploración de la filosofía contenida, tal vez a pesar suyo, en la poesía aparece justificada por expresiones muy claras del propio Martínez Estrada, que absuelven al crítico de cualquier inhibición. ¿No dijo, en ocasión de apreciar la obra de otro escritor, que «el poeta es al mis-

mo tiempo un filósofo»? [1]. Pero este privilegio no deriva del solo hecho de que en su obra aparezcan términos técnicos de filosofía. Tampoco bastaría que su presencia estuviera justificada por las exigencias del pensamiento que se aspira a incorporar a versos destinados a expresar un mensaje fiolsófico. En la obra de Martínez Estrada abundan términos de esa índole—eternidad, intuición, conciencia, lógica, infinito, estética, razón, experiencia, tiempo, materia, virtud, sabiduría, ilusión, etc.—, de innegable alcance filosófico aunque también pertenezcan al acervo del lenguaje común y su uso no esté vedado al profano. El autor los emplea, en razón de las intenciones que lo movían al construir sus versos, sin asignarles un significado preciso y abandonándolos, por así decirlo, a la suerte que sus resonancias despiertan en la mente ávida del lector. No se le oculta su vaguedad, y, ejemplarmente honesto, se apresura a señalar los contornos borrosos de las referencias de ciertas palabras rodeadas de prestigio: «Lo infinito y lo eterno son fantasmas de aire / de que han hablado todos sin comprenderlos nadie» [2]. Martínez Estrada no ignoraba el esfuerzo, más de dos veces milenario, de los pensadores de Occidente, empeñados en descifrar las realidades a que apuntan esos términos, como un modo de disipar la irritante vaguedad de sus significados. Habría leído más de una vez los pasajes del capítulo séptimo de la segunda *Eneada,* de Plotino, consagrados al más riguroso examen de las dificultades que oponen el tiempo y la eternidad, y presumiblemente conocía la *Carta XII,* de Spinoza a Louis Meyer, penetrante y clásica exposición del problema del infinito. Y aunque como hombre desesperaba de la posibilidad de hallar la clave «que haga caer el velo» [3] y en adelante las palabras reciban un significado unívoco, como poeta se proponía llevar al ánimo del lector las sugestiones, siempre inquietantes, que se desprenden del uso corriente de esas dos palabras de significado indeciso: infinitud y eternidad. Como poeta no estaba obligado a ir más allá.

No deja de ser temerario atribuir al poeta la condición de filósofo, desde que no siempre coinciden la dirección de los intereses y el tipo de actividad espiritual de uno y otro. Propio del filósofo es estar movido por el afán de descifrar el enigma del mundo y de la vida, lo cual traduce una vocación de totalidad capaz de poner en marcha el esfuerzo

[1] Nota a *Oda a la alegría y otros poemas,* de EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA, en *Sur* (Buenos Aires, diciembre 1949), año xvii, núm. 182, pág. 91. Siglas de las obras de MARTÍNEZ ESTRADA: OP, *Oro y Piedra* (Buenos Aires, Nosotros, 1918); N, *Nefelibal* (Buenos Aires, Tor, 1922); MC, *Motivos del Cielo* (Buenos Aires, Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1924); A, *Argentina* (Buenos Aires, Babel, 1927); H, *Humoresca* (Buenos Aires, Babel, 1929); TPL, *Títeres de pies ligeros* (Buenos Aires, Babel, 1929); P, *Poesía* (Buenos Aires, Argos, 1947); CC, OCC, *Coplas de ciego, Otras coplas de ciego* (Buenos Aires, Sur, 1967); MEC, *Mi experiencia cubana* (Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1965).

[2] P, 114; MC, 40.

[3] P, 120; MC, 51.

cognoscitivo, y que le empuja a no omitir la exploración de ningún sector de la experiencia. Pero no es menos cierto que el filósofo se propone satisfacer esa aspiración por medios conceptuales que aseguren la validez universal de sus resultados. Para ello tiene que descender hasta los últimos fundamentos del saber, que en la jerga del oficio se llaman principios y causas primeras, descubrir los nexos que existen entre los hechos, establecer vínculos necesarios entre las verdades respetando las reglas de la lógica, únicas que pueden asegurar la coherencia del razonamiento. No termina allí su tarea: su actividad se desarrolla en individuos que integran un contexto social y es pródiga en consecuencias prácticas vinculadas a la formación moral de la persona.

Aunque el mismo enigma hostigue con igual intensidad al poeta, y en muchas ocasiones éste haya logrado darle una formulación precisa, los instrumentos de que se vale para conjurarlo, suponiendo que esta finalidad entrara en sus propósitos, son muy distintos y no se confunden con las sofisticadas herramientas intelectuales del filósofo. El poeta podrá abandonarse a la creencia que «una razón suprema rige todas las cosas: / la misión de la hormiga y el cambio de la luna» [4], pero su fundamento difiere del que habría propuesto el filósofo, ya que en poesía puede no ser más que la traducción de impresiones subjetivas sin mayor arraigo que en la realidad. Al referirse ocasionalmente al hombre que encarna la actitud inquisitiva, Martínez Estrada lo calificaba de «constructor de castillos en el viento» [5], y aludiendo a los instrumentos que tenía a su alcance, ¿no decía irónicamente que su intelecto estaba «lleno de andamios, grúas y aparatos»? (véase nota 5). En la reacción del poeta prevalece el elemento emocional; en la del filósofo, que nunca se desprende del todo de sus vínculos con la ciencia, pasa a primer plano el elemento intelectual y toda su construcción está sometida a la tiranía de la lógica. En ningún momento le abandona el sentido crítico y nunca olvida el examen de las pretensiones de cada movimiento intelectual que realiza, porque toda su actividad se cumple bajo el signo de la lucidez. ¿Qué conciencia al poeta? Su obra, el fruto más preciado de su esfuerzo, parece brotar de una fuente desconocida, y no es extraño que el creador sea el primer sorprendido de la criatura que se desprende de sus manos.

Puestos frente a frente ambos mensajes—el del filósofo y el del poeta—, no sorprende advertir que el mismo misterio ha desencadenado, aunque por vías diferentes, la actividad de uno y de otro, y que a través de lenguajes distintos asoman imágenes similares. De ahí que en el

[4] P, 37; OP, 38.
[5] P, 133; MC, 87.

curso de la historia hayan podido señalarse tres maneras de vincular ambas actividades:

1. Poesía y filosofía, cada una a su manera, constituyen expresiones equivalentes de una misma visión del mundo y de la vida.

2. La poesía precede a la filosofía; es la aurora del conocimiento, que anticipa en imágenes el mensaje que la filosofía construye laboriosamente con conceptos.

3. La poesía es el órgano y el documento de la filosofía, es decir, un tesoro de experiencias y un instrumento mediante el cual se alcanza una comprensión más concreta y rica que toda expresión conceptual.

Dilthey ha sostenido el primer punto de vista; Croce el segundo; Schelling había anticipado, a comienzos del siglo XIX, el tercero. Martínez Estrada estaría más cerca del primero, aunque no haya explicitado su posición, limitándose, en cambio, a abstenerse de trazar una línea divisoria entre los campos asignados al poeta y al filósofo.

La vocación filosófica del poeta se funda también en la distinción, que Martínez Estrada no olvida nunca, entre apariencia y realidad, entre aquello que puede ser pensado sin contradicción y que en tal carácter se amolda a las exigencias del lenguaje, y lo que se sustrae a su presa, entre lo que admite ser tratado en términos de problema y lo que desafía como misterio. Después de celebrar en su poesía, a veces con exaltación y a veces en tono menor, el goce que le produce el mundo sensible —paisaje rural o urbano, plantas, animales, hombres—, presiente la existencia de un mundo envuelto en el misterio que las palabras de la lengua corriente no aciertan a nombrar: «Hay muchas imágenes que se forman y viven / fuera de las pantallas del ojo y del oído» [6], accesibles al poeta y reacias a aceptar el tratamiento intelectual con que las asedia el filósofo. El contraste entre la apariencia, que no pasa de ser una ilusión que se ofrece espontáneamente a la mirada, y la realidad, más auténtica, que se sustrae a ella, ha sido interpretado como obra de los ojos. Bajo la piel tranquila de las cosas se extiende nerviosamente una urdimbre más compleja, sólo accesible a una inteligencia que ha logrado desembarazarse de las convenciones e intereses que rigen el funcionamiento de los sentidos encargados de facilitar el acceso a lo real, aunque condenados al fracaso. Debajo del hombre que nos sale al encuentro en traje de etiqueta se despliega una masa sanguinolenta de vísceras, obligadas a funcionar en la sombra para sostener la figura artificial que se exhibe a la luz. Es la obra del ojo, creador de un mundo que tiene poca relación con la realidad. « ¡Cómo no ser ilusorio / el mundo que estás mi-

[6] P, 99; MC, 5

rando / si lo miras con los ojos! » [7]. Al generalizar la ilusión forjada por los sentidos, el contraste entre apariencia y realidad revela sus dimensiones cósmicas. La filosofía de todos los tiempos—racionalismo, realismo crítico, idealismo, fenomenalismo—lo ha reconocido siempre y ha propuesto variadas explicaciones que no suprimen el dualismo de apariencia y realidad, fenómeno y ser, opinión y verdad, conjetura y certidumbre. El poeta ha sabido dar al viejo dualismo un nuevo ropaje y ha sugerido una explicación relativa a su génesis que algunos sistemas filosóficos no desdeñarían.

La actitud filosófica reaparece igualmente en el reconocimiento de la conciencia de la ignorancia, ya alabada por Sócrates como la crisis crítica del saber que desata el movimiento de la interrogación. «No comprendemos nada y no sabemos nada» [8], confiesa Martínez Estrada al referirse al misterio que nos acosa por doquier. ¿Acaso no hay «preguntas que nadie sabría contestar»? [9]. Y todavía queda lo que se resiste a ser encerrado en términos de pregunta, porque la pregunta ejerce su oficio en el dominio del problema, allí donde los datos se codean con las incógnitas y queda abierta la esperanza de una respuesta. ¿Qué ocurre donde la conciencia del misterio inhibe la posibilidad misma de la pregunta? El poeta acaso pueda conducir hasta ese umbral: «Después viene lo que ya no se nombra» [10].

3

Martínez Estrada había elaborado una clara y compleja teoría acerca de la índole de la poesía, pero aunque no hubiera realizado el esfuerzo de sistematizar sus ideas y explicitar su contenido, resultaría fácil de descubrir cuando se consideran sus aplicaciones concretas. Por otra parte, la teorización explícita ha sido posterior a su realización literaria y casi podría asegurarse que ha sido calcada sobre ésta.

Los debates sobre este problema, siempre apasionantes, han cristalizado en torno a tres interpretaciones: poesía-razón, poesía-música, poesía-mística. Estas tres direcciones convergen en la teoría de Martínez Estrada, que propone concebir la poesía como «amalgama, todo lo rica que se alcance a formar, de emoción, pensamiento y saber de cultura» [11].

Del análisis de su producción poética puede desprenderse que, apar-

---

[7] OCC, xvii, 47. También en carta a Gregorio Scheines (12 junio 1945), en CARLOS ADAM, *Bibliografía y documentos de E. Martínez Estrada* (La Plata, Facultad de Humanidades, 1968), páginas 141-143.

[8] P, 119; MC, 51.

[9] P, 133; MC, 86.

[10] P, 110; MC, 30.

[11] Véase nota 1.

te de la selección cuidadosa de las palabras y de la elaboración artística del lenguaje, debida a la voluntad del escritor, ha de tomarse en cuenta muy especialmente aquello que la palabra nombra o sugiere, animado por la convicción muy firme de que la poesía radica en las cosas mismas —naturaleza (paisaje, con sus elementos propios: tierra, agua, cielo, nube, piedra, flor) y los hechos humanos (íntimos o históricos, según pertenezcan al individuo encerrado en su soledad o a la comunidad como juego de tensiones y escenario de luchas)—. Por atractiva que sea en sí la belleza inherente a la palabra, nada sobrepujaría a la cosa misma convocada por el juego verbal. Salta a la vista lo arriesgado de la tesis sobre todo en quien estaba dispuesto a conceder el primado a la subjetividad: ¿no habría sido más consecuente cargar el peso de la poesía en la actitud espiritual que la hace posible? Las cosas no ofrecen el mismo rostro al poeta, al científico, al filósofo o al hombre religioso, porque cada uno las contempla desde la perspectiva de sus intereses. Explorar la índole de la actividad poética, retrocediendo hasta los modos de conciencia en que se muestran las cosas, habría sido una propuesta más adecuada que arrojar todo el peso sobre las cosas olvidando al sujeto que percibe, siente o imagina.

Martínez Estrada estaba persuadido que la realidad y no la palabra era el manantial pristino de la poesía. Pero la palabra reclama para sí el doble privilegio de la música y del pensamiento. De ahí que pondere el aspecto musical de la poesía, que no ha de reducirse al juego de los sonidos, plano en que la literatura no podría competir con la abrumadora riqueza de la música, ya que no olvida la existencia de una armonía intelectual, cuya percepción reclama tímpanos refinados, porque las imágenes que la constituyen, lejos de quedar aprisionadas en la órbita de los sentidos, se forman fuera del alcance del ojo y del oído. De ahí el ingrediente intelectual de su poesía, que se advierte en la riqueza de ideas, en los juegos atrevidos del pensamiento que obedece a una lógica de la imaginación, más próxima al capricho que a la sumisión a las reglas ordinarias que presiden el curso del recto pensar. De ahí también la erudición palpable en nombres propios—Pitágoras, Sócrates, Platón, Epicuro, Fichte, Schelling, Bach, Mozart, Swedenborg, Ruysbroeck...—, cada uno de los cuales constituye una encrucijada de ideas o de emociones; perceptible también en la alusión a mitos—el eterno retorno, la creación y la caída, etc.—, que atrapan al lector con su capacidad de sugestión. Y como la poesía no puede desprenderse de la idea, a través de la cual se desliza en el verso todo el contenido de la filosofía, Martínez Estrada subraya el valor de la meditación. Pero en lugar de encerrarse en la propia conciencia para entregarse a la meditación y asistir al espectáculo del desfile de las ideas, en ordenada sucesión bajo el imperio de la lógica,

prefiere hacerlo a través del juego de imágenes abstractas, lo que le permite separar en el mundo el plano de la realidad cotidiana, con su invariable prosa, y el plano poético, vibrante o sosegado, que se superpone al primero e incrementa el placer estético. No niega tampoco el prestigio poético de la ciencia: «Un teorema es flor y música y ser vivo» [12]. Cree en una poesía pura e independiente, «que no es del todo Apolo ni es del todo Dionysos» (ver nota 12), con lo cual parece obstinarse en transitar por una vía intermedia entre la serenidad, propensa a detenerse en lo estático, y el frenesí, que acaba por arrebatar la conciencia y perder el autodominio. Considera también que no hay que abandonarse a la improvisación, que la creación sigue un curso lento, semejante al proceso de destilación, y que el goce ha de repetir, sin prisa, los pasos del creador a fin de no dilapidar toda la riqueza encerrada en el menudo cuerpo de las palabras que componen el poema [13].

4

Entregado más de una vez a la meditación de textos filosóficos, Martínez Estrada supo dar forma poética a una de las posiciones más controvertidas: el idealismo gnoseológico, que no trepida en afirmar el primado del sujeto convertido en centro del universo. Con un título que no disimula reminiscencias kantianas, «La nueva razón pura», contenida en *Nefelibal*, su autor acomete la arriesgada tentativa. Allí, a remolque de las nubes, expone con admirable coherencia la posición idealista: el

---

[12] P, 99; MC, 5-6.

[13] Las ideas sobre la naturaleza de la poesía y sobre la técnica del verso han debido preocupar desde temprano a Martínez Estrada, y es natural que así sucediera desde que su primer libro, *Oro y piedra*, es de 1918, y que su autor estaba vinculado a Leopoldo Lugones, que prestaba atención a estos problemas y cuyas opiniones, especialmente las que acentuaban la importancia de la rima, desencadenaron más tarde ásperas polémicas. Sobre este punto estoy en condiciones de ofrecer un testimonio que remonta a mi época de estudiante del bachillerato en el Colegio de la Universidad de La Plata. En el plan de estudios figuraba, con el título de Literatura preceptiva, la materia que Martínez Estrada dictó a partir de 1924. Siendo yo alumno y en más de una ocasión Martínez Estrada se refirió a dos obras, hoy envejecidas a raíz de investigaciones más recientes en materia de versificación, y que eran el *Pequeño tratado de Poesía francesa* (1872), de TEODORO DE BANVILLE, y *Los problemas de la Estética contemporánea* (1884), de JUAN MARÍA GUYAU, traducido al español este último y publicado en Madrid en 1920. Mi lectura del segundo remonta a esa época y el nombre de su autor me era familiar porque Rafael Alberto Arrieta, que había precedido a Martínez Estrada en la cátedra, invitaba a leer *El arte desde el punto de vista sociológico* (1889), de GUYAU, cuya traducción española había aparecido en Montevideo en 1913.

Banville, en el marco de una concepción de la poesía que exaltaba su gratuidad en nombre de una teoría de la inutilidad del arte cuya importancia quedaba reducida a embellecer la vida, ponía énfasis en la importancia de una forma impecable capaz de transformar nuestras fantasías desordenadas en obras de arte, y exaltaba la rima elevada a la categoría de rasgo fundamental del verso. Se extendía en los secretos del oficio y mostraba preferencia por las formas estróficas cerradas de la poesía francesa, a la vez que consideraba que la versificación era un don natural resultante de la inspiración. Más prudente, Guyau, influido por el positivismo de su época (que en su apreciación de la poesía concedía importancia a los datos de la fisiología y de la psicología), estudiaba las leyes del verso y, en tal oportunidad, examinaba el ritmo, la rima y los nuevos metros. Atribuía las innovaciones en la forma a los cambios del pensamiento, admitía una especie de poesía sin palabras y sostenía que la razón del lenguaje es el pensamiento.

cosmos en su integridad, lejos de ser una entidad complejísima independiente de mí, que me alberga y no me deja huir, «depende de mi vida» [14]. Con ello se afirma de manera inequívoca la prioridad del sujeto frente a los objetos, que sólo existen en la exacta medida en que una conciencia los piensa. No hay duda que Martínez Estrada vislumbró el carácter subordinado y dependiente del cosmos, tal como lo expresan los versos en que amplía y corrobora su afirmación inicial: mi vida, semejante a un reloj inexorable, «marcará con una misma aguja en el mismo minuto / su término y el término del cosmos» (ver nota 14). Al apagarse la conciencia se desvanecerán también las cosas, la nada volverá por sus fueros, a la vez que todo se hundirá en la sombra y el silencio.

Asustado quizá por lo atrevido de esta tesis, Martínez Estrada apela a la autoridad de Fichte, y señala, repitiendo palabras del filósofo germano, «que el no-yo está puesto por nuestro yo» (ver nota 14), y de él depende en cuanto a existencia y consistencia. El yo ha sacado a su antagonista de la nada para conferirle existencia y a la vez darle una figura, aquella con que nos enfrenta en el conocimiento y en la acción, ya que en sí mismo el no-yo es «la proyección de nosotros» (ver nota 14). Nada hay fuera que no haya estado previamente en nuestro propio interior, matriz del universo.

Reiterando este mismo pensamiento—el origen humano de todo lo que se contrapone al hombre y pretende pasar por algo distinto e independiente—, agrega que «Dios y Bestia a veces vienen a ser lo mismo» (ver nota 14). ¿Quiso decir que el Cielo y el Infierno brotan de una misma raíz, que no es otra que el alma humana? Si esa presunción fuera correcta, ¿cabría sospechar que el autor estaba en la creencia de que los dioses son un invento de los hombres, acaso lo mejor que éstos imaginan? No, por cierto, en el sentido peyorativo que obligaría a excluirlos en virtud de la falsedad inherente a su origen, sino en el muy positivo que hombre y Dios constituyen una correlación irrompible, cada uno de cuyos términos confiere sentido a su antagonista. Y, por otro lado, ¿pretendió sostener que la bestia con que nos topamos en la realidad es nuestra propia imagen? El pesimismo que recorre otros escritos del autor depondría en favor de esta sospecha.

No conforme con lo dicho, que ya era bastante como expresión de la postura idealista, añade con un poco de melancolía: «Da pena, pero es cierto que creamos las cosas» (ver nota 14). No dice, con la prudencia de Kant, que nuestra conciencia, en virtud del ejercicio de formas que le son propias, configura una materia que recibe de modo misterioso y engendra un mundo, que es a la vez espectáculo para el sujeto que le diera

[14] P, 80; N, 105-106.

nacimiento y teatro de acción para su actividad práctica. El lector de Fichte es más categórico, y en su atrevimiento llega a sostener «que el mar y que la estrella son sólo una emoción» (ver nota 14), reminiscencia tal vez de unos versos de Byron encerrados entre interrogantes: «Las montañas, los mares y los cielos, ¿no son una parte de mí mismo, como yo también soy una parte de ellos?» (*Childe Harold,* 3, 35). Al comentarlos desde un ángulo diferente, Schopenhauer, que aspiraba a ilustrar con ellos su propio pensamiento, presiente que las cosas son un accidente de la voluntad. Entregado a la contemplación de la naturaleza, el hombre se absorbe en ella, y a la vez comprende instintivamente que el sujeto es nada menos que el fundamento del mundo y de toda existencia objetiva. Este comentario vendría a corroborar la tesis idealista, según la cual «el mundo es mi representación».

Preocupado por afirmar una vez más el primado de la conciencia, Martínez Estrada subraya que «entre este tumulto de cosas misteriosas / somos la triste y única realidad de las cosas» (ver nota 14). Expresión peligrosamente ambigua, que puede entenderse como afirmación de que la conciencia es la única realidad (monismo espiritualista) o que la conciencia es la tela con que están tejidas las cosas (idealismo objetivo). ¿Aludía Martínez Estrada a una conciencia impersonal que, a semejanza del intelecto agente de Aristóteles, trasciende a todos los individuos y es el centro constituyente del universo? De su unidad y de su actividad regular penderían la unidad del universo y su organización, y éste no sería un caos, sino un cosmos: exhibiría una figura, se desenvolvería en orden. Pero el verso parece inclinar la interpretación hacia el idealismo subjetivo: «Somos la triste y única realidad de las cosas» porque, después de todo, no podemos liberarnos de nuestra condición de mortales. La cuarteta final corrobora esta manera de entender y se expresa en términos casi apocalípticos: «Regresaré otra vez al seno de la nada / cuando cese el milagro mental de esta ilusión / y quiebre sus cristales mi pobre alma, asombrada / de ver romperse el mundo como mi corazón» (ver nota 14). De ello resulta que el espectáculo que se ofrece al contemplador goloso de figuras, sonidos y colores es una «ilusión»: no tiene existencia sustantiva, independiente del sujeto que lo proyecta más allá de sí mismo, y el propio sujeto creador está condenado a desaparecer arrastrando consigo su preciosa obra. El poeta deja abiertos algunos interrogantes: la proyección a que alude ¿se realiza libremente, a sabiendas, para solaz del sujeto, o en virtud de una fatalidad que no es posible eludir?

En Martínez Estrada la inclinación hacia el idealismo va de la mano del pesimismo. Se equivocaría el que juzgara que esta alianza es inevitable. Mientras al sujeto—conciencia o espíritu—se le concede el prima-

do frente a todo lo que se le opone, se le reconoce también energía creadora o plasmadora, y su actividad, que tiene que concebirse como espontánea, es distinta de la causalidad física. La relación entre los sujetos ocurre, por otra parte, en un reino de personas, regido por normas que imponen obligaciones e importan responsabilidades. Espíritu es sinónimo de libertad y, por tanto, de autodeterminación. Todo ello depone más bien en favor de una actitud optimista o al menos alienta la esperanza de una lucha que tiene singular grandeza. Sólo cuando las posibilidades de la victoria se atenúan hasta extinguirse aparece justificado el pesimismo, que es indicio de derrota: el dolor, la muerte, la vanidad de todos los afanes, la inalcanzabilidad de un saber satisfactorio o de una acción moral que dignifique a la persona serían motivos para entregarse al pesimismo. Pero éste puede brotar también de fuentes íntimas: temperamento, afectividad, vitalidad declinante.

5

Nota dominante de la poesía de Martínez Estrada es el pesimismo, que aparece en las ocasiones menos esperadas. Es cierto que no faltan acentos positivos, el reconocimiento de valores vitales, estéticos y morales, capaces de dignificar la acción del hombre sobre la tierra. Tal ocurre, por ejemplo, en sus poemas sobre el amor [15], que trasuntan una concepción proclive al panteísmo, o en los versos rebosantes de sano entusiasmo en su «Himno» a la vida, donde la exaltación lo estimula a proclamar la solidaridad de todos los seres animados, a la vez que no excluye la esperanza de una unión a través de la simpatía, expresable en un «haz de rugido, canto y grito» [16]. Igual actitud se registra en la primera parte de *Argentina* (1927), un canto lleno de alborozo por la confianza que inspiran la riqueza del territorio y el trabajo de los habitantes.

Pero los aspectos negativos del alma y de las cosas se toman rápidamente el desquite y atenúan aquellas exaltaciones. Se lo advierte a través del lenguaje que emplea para referirse a estados anímicos, de los peligros que acechan al conocimiento o de los obstáculos que conspiran contra la eficacia de la acción. Lo delatan palabras que se repiten obsesivamente: amargura, pena, congoja, angustia, melancolía, cansancio, tedio, hastío, dolor, que aparecen en la descripción de situaciones anímicas que constituyen el tono hedónico casi permanente, la sombra que empaña el brillo de la actividad consciente; pero también el error y la

[15] P, 55-70; N, 19-60.
[16] P, 70; N, 60.

ilusión que revelan la presunción del conocimiento o la frustración y el fracaso que acompañan a las empresas individuales más nobles.

En el poema «Horario», que por su tema se presta para equilibrar, si fuera menester, los dos rasgos positivos y negativos de la existencia, prevalece sin duda el negativo. Quien enciende la vida se encarga también de apagarla. La clepsidra divide el tiempo en lapsos regulares, cada uno de los cuales acusa una fisonomía peculiar. ¿Cómo negar que el tiempo, fragmentado en horas que se suceden, también «dirige la tremenda labor de los gusanos»? [17]. A medida que el poema avanza, crece el pesimismo, y al llegar la última hora, que el poeta percibe «velada y enlutada», el tiempo «pasa y no dice nada» [18], y después sobreviene el silencio definitivo. Nada sobrevive a la disolución de este agente, que se complace en crear y destruir.

En una confesión de sinceridad, Martínez Estrada se reprocha haber adorado la vida, y aludiendo a Schopenhauer, cuya filosofía le obsede, llega a proclamar que «mejor que hombre es ser planta, y todavía / ser mineral mucho mejor que planta» [19], tal vez porque considera la conciencia como un peso insoportable y confía en encontrar alivio en la insensibilidad de la materia inerte.

Rubén Darío le había precedido en la expresión de esta nota desoladamente pesimista: «No hay dolor más grande que el dolor de ser vivo / ni mayor pesadumbre que la vida consciente», en los siempre repetidos versos de «Lo fatal». Pero la queja es más antigua y ha tenido expresiones elocuentes entre los griegos: Sófocles recoge en *Edipo en Colono* la idea de que «lo mejor es no haber nacido o, si ya se ha nacido, volver a irse muy pronto», pensamiento repetido más tarde por Menandro: «El más feliz es aquel que abandona pronto la feria de la vida», y llega hasta el extremo de preferir la condición del asno antes que repetir la del hombre frente a la posibilidad de un retorno a la vida. La interpretación pesimista que niega la felicidad como un bien accesible al hombre ya había sido expuesta también por Solón, y el poeta Teognis declaraba, siguiendo tal vez el precedente del mítico Sileno apresado en un bosque por el rey Midas, que lo mejor para el hombre sería no haber nacido. Los órficos que retomaron esta idea estaban persuadidos que la vida corpórea es una prisión para el alma, y que en el mejor de los casos sólo se justificaba como expiación de los pecados.

No sería necesario retroceder tan lejos y apelar a la influencia de lecturas para explicar el pesimismo de Martínez Estrada. No es imposible que esta inclinación brotase de experiencias íntimas que, semejantes

[17] P, 50; N, 9.
[18] P, 53; N, 14.
[19] P, 95; N, 150.

a las de sus predecesores, hayan inspirado las mismas quejas. Para afirmar que todos los bienes son efímeros y que son precarios todos los dones de la cultura no es necesario retroceder hasta el *Eclesiastés*: basta nuestra experiencia histórica más reciente. Nada calma duraderamente nuestra sed de saber, de belleza y de bien; por todas partes nos acosan los aspectos negativos de la existencia: «¿Qué valen nuestra ciencia / todo el amor y el arte» si «más allá de la inteligencia / vuelve a encontrarse la ignorancia?» [20].

El saber tiene límites, pero la vida es dolor, como había enseñado Schopenhauer, a quien Martínez Estrada cita para corroborar su sentimiento: «No comprendo el diurno, el feroz optimismo / cuando es dolor la vida y en torno hay tanta pena» [21]. La magnitud de los males supera a la suma de los bienes. La vida, con su lastre de alegrías y dolores, «no es más que un gránulo de arena / aventada y despavorida» [22]. La muerte es un alivio que nos libera de las llagas del cuerpo, de los estigmas de la locura, de la conciencia de la soledad que se torna insoportable: « ¡Y los buenos nos llevan la muerte de ventaja! » [23]. Pero tampoco esta esperanza de «regresar al seno de la nada» [24] es un consuelo definitivo. Más allá de la vida, en el reino de la muerte, imagina que a Felipe II lo persiguen males intolerables: «Los vermes mezclándose a los piojos / y el horror de encontrarse de pronto junto al diablo» [25].

El mal es constante y no concede treguas ni en la vida ni más allá de sus límites; no hay puntos de apoyo ni en lo alto ni en lo bajo, en que pueda sostenerse la desamparada criatura, la soledad es atroz e insoportable: «La tierra está desierta y el cielo está vacío» [26]; y como la luz se desintegra y las sombras avanzan, brota en forma de pregunta una queja tan antigua como la humanidad: «¿Por qué nos vino de improviso / el mal de dejar de ser nada?» [27]. No sorprende, pues, que alabara las ventajas de la ficción frente a la realidad, del arte sobre la vida, y que reprochara a los personajes de la comedia del arte el deseo de encarnarse en vidas humanas: «De entelequias caísteis casi en seres humanos. / ¿No es esto degradar las puras abstracciones? / ¿A qué adquirir la vida si erais simples ficciones?» [28].

---

[20] P, 137; MC, 98.
[21] P, 138; MC, 99.
[22] P, 81; N, 107.
[23] P, 74; N, 72.
[24] P, 80; N, 106.
[25] P, 85; N, 124.
[26] P, 94; N, 147.
[27] P, 92; N, 141.
[28] P, 233; TPL, 77.

La descalificación de todo lo que sirve de asiento al mal no admite atenuantes; la repulsa compromete a la vida misma y la condena a la extinción. Por la mente de Martínez Estrada no pasaron opiniones moderadas que habían sido ampliamente defendidas en su tiempo. Así, por ejemplo, la de Bergson, que concebía el mal como resultado de condiciones que lo creado impone al *élan vital,* con lo cual merece ser tolerado lo que, visto aisladamente y sin conexión con el resto, ostenta caracteres negativos que invitarían a rechazarlo. Tampoco tuvo en cuenta que Max Scheler había argumentado en «El sentido del sufrimiento» que el mal es la cuota que debe pagar lo inferior en provecho de lo que exhibe un valor más alto y en resguardo de la jerarquía axiológica, resultando, por tanto, el holocausto de una parte en bien del todo. No es imposible que Martínez Estrada, lector de Bergson y de Scheler, se hubiera asomado a estos pensamientos, lo que no le ha impedido rechazarlos en nombre del radicalismo de su tesis.

La razón ha de buscarse en el hecho que desde su mocedad había prestado atención a las ideas de Schopenhauer, de quien había aprendido que el optimismo es un sarcasmo contra los sufrimientos de la humanidad. No es extraño que la huella de este pensamiento reaparezca en su producción poética y en sus ensayos en prosa. Pero mientras su pesimismo parece obedecer a las propensiones de un alma que se complace en atormentarse o al capricho de una fantasía que juega con los aspectos negativos de la vida humana, el de Schopenhauer descansa sobre una metafísica de innegable timbre irracionalista. Un impulso ciego vuelto hacia sí mismo, en cuanto voluntad de vivir siempre insatisfecha, se agita en la esencia de todas las cosas. Al abandonar el reposo y la felicidad de la nada, la voluntad corre a su perdición y se manifiesta en la forma de un mundo en que reinan el dolor y la muerte. Y aunque una concepción hedonista de la vida pone el acento en el deseo siempre renovado, ninguna satisfacción, efímera por esencia, logra aplacar la sed y procurar una paz definitiva. El deseo apenas satisfecho reaparece bajo nuevas máscaras dispuesto a reanudar la cadena interminable de dolores. Imposible, pues, sustraerse al dolor de vivir, según Schopenhauer. De ahí que Martínez Estrada, que había asimilado estas lecciones, predicara el regreso a la nada, y como su pesimismo surge de la calificación de los aspectos negativos de la vida humana, es lógico que anhelara la nada existencial, la abolición del individuo, acaso porque concebía la individuación en sí misma como el mal supremo y la raíz de todas las formas de sufrimiento. No apuntaba, sin embargo, a la nada cósmica, cuya aparición anularía el universo entero. ¿Será menester recordar que ya Heródoto, el padre de

la historia, había enseñado que no hay hombre que no haya deseado alguna vez no despertar al día siguiente? (*Historias,* vii, 46). Schopenhaeur, atento al mensaje de las religiones de Oriente, creía encontrar la salvación en el ascetismo del místico, en la mortificación del santo, en el menosprecio de la vida y sus dones, en la beatitud que se alcanza gracias a la inhibición de todo deseo. También la contemplación desinteresada de las ideas, formas eternas de objetivación de la voluntad en el arte y en la ciencia, permitían alcanzar la emancipación del tormento del deseo. Martínez Estrada no se contenía en los límites prudentemente aceptados por Schopenhauer y exigía el regreso a la nada. Más allá de los aspectos éticos y físicos comprometidos en su posición, su pesimismo es resueltamente metafísico e implica una severa repulsa de la vida. Y aunque su vehemencia es grande, no incurre en la exageración de Hegesias, el cirenaico que predicaba el suicidio, lo que le valió el apodo de abogado de la muerte.

7

El pesimismo, que tiene su expresión inequívoca en la poesía, presupone, en última instancia, una visión del individuo aislado, ajeno a su inserción en el contexto social. Se trata del hombre, por momentos hiperestésico, que contempla sus llagas, sufre por sus limitaciones, se aterra de su impotencia y quisiera evadirse de su finitud y realizar a la vez todas sus posibilidades sin tropiezos y sin riesgos. No mira en torno suyo, no pregunta por los demás, en quienes a lo sumo ve pálidos duplicados de su propia persona: sólo se mira a sí mismo y se aflige por su deformidad. ¿Qué pasaría si de pronto irrumpiera la sociedad y los males colectivos se interpretaran como resultado de un ordenamiento arbitrario de las condiciones de vida?

Martínez Estrada había de pasar también por esa experiencia, intensificada por la efervescencia social de América Latina en días en que los viejos esquemas políticos y económicos parecían inadecuados para resistir el embate de nuevas fuerzas en lucha por alcanzar su expresión. Tal experiencia no es otra que la del desorden colectivo generador de injusticia. Era natural que el poeta volviese su atención a ese estado de cosas, ávido no sólo por entender el proceso, sino esta vez por participar con las armas de la inteligencia en proyectos de reforma social cuyas consecuencias morales parecían incalculables.

No hay duda que la injusticia, tanto la que se padece en carne propia como la que lacera la vida del prójimo, provoca indignación y subleva a las almas más sencillas y menos propensas a estallar en gritos de

protesta. Tampoco cabe dudar que es siempre alentadora la esperanza de un cambio social que suprima las condiciones que convierten a la injusticia en una enfermedad crónica. Nadie, por otra parte, por agudo que sea su sentido crítico, se sustrae totalmente al contagio de las emociones colectivas, sobre todo cuando la propaganda y el candor se conjugan para favorecer su difusión. El espectáculo de gobiernos ineptos y corrompidos, por desgracia harto frecuente en nuestra castigada América Latina, había provocado la denuncia de Martínez Estrada en sus años de madurez. Esta actitud, expuesta en términos no por generales menos valientes, representaba la fase negativa de su posición política y social. Pronto había de comprender que la mera denuncia es inoperante, que la queja no suprime la injusticia, que las instituciones opresoras no desaparecen con la crítica que desmonta sus mecanismos. Sobreponiéndose a su pesimismo metafísico, que en otras circunstancias lo hubiera condenado al silencio, empezó entonces a predicar el evangelio de la acción, y no escatimó el aplauso para los que habían participado en empresas de liberación con riesgo de sus vidas y pérdida de sus bienes. Resuelto a oponer la verdad a la mentira, la razón a la fuerza, el ideal a la venalidad, arremetió contra los seductores y los mercaderes. Lo animaban ideales de paz y de progreso porque, en el fondo, amaba la libertad y soñaba con la justicia, y por eso prefería los valores morales a la fuerza de las armas.

Como poeta, Martínez Estrada no pudo emanciparse de su nativa ingenuidad o acaso comprendió, en cierta hora de su vida, que la historia no es un idilio, y que los estragos del elemento demoníaco que se agita en los hechos constituyen el precio que ha de pagarse por todo avance social. Esto explica los términos, en que alternan los acentos laudatorios con los agresivos, de su «Carta de confraternidad y agradecimiento» dirigida al poeta José Pedroni, al acusar recibo de «Canto a Cuba», hacia 1961. En sus versos alaba la sencillez y la fuerza del canto, pero a la vez celebra las virtudes del campesino—abnegación, trabajo, resistencia, humildad y coraje—; censura a escribas y fariseos empeñados en desconocer las ventajas del cambio social, así como a los políticos miopes colocados en la retaguardia de sus pueblos, más atentos al prestigio y al privilegio que al ejercicio honrado de la función de gobernantes estimulados por ideales democráticos. Eleva su protesta contra los que comerciaban con «la miseria, la desesperación y el desaliento» y condenaban a los hombres a la condición de «parias que no tenían ni el pedazo de tierra / estrictamente indispensable para caerse muertos» [29].

Con la crítica del desorden social aflora también en Martínez Estrada una actitud optimista fundada en la perspectiva de la liberación de un

[29] MEC, 100.

pueblo que se dispone a sacudir formas ancestrales de opresión y devolver a los hombres, considerados como personas, el ejercicio de los derechos individuales, no en un plano meramente formal, que no cancela las inhibiciones reales, sino en forma efectiva. Un impulso casi religioso, el mismo que confiere vigor al movimiento popular de liberación, estremece los últimos versos del poeta, convertido ahora en profeta de una sociedad libre.

8

A modo de conclusión podría argüirse que la inquisición de los motivos filosóficos contenidos en la poesía de Martínez Estrada, con la mira puesta en el esfuerzo por aclarar su orientación filosófica, ha conducido a una alternativa: la contraposición de pesimismo metafísico y optimismo social.

¿Cómo explicar esta fractura? Sería imprudente exigir un sistema orgánico de pensamientos en la obra de quien por temperamento se mostraba demasiado lábil en sus reacciones emocionales para ser coherente en sus ideas. Varias inconsecuencias ilustran este aserto. La inclinación al idealismo gnoseológico, al que supo conferir expresión rotunda, entra en colisión con sus ideas acerca del primado de las cosas en la génesis de la poesía, tal vez con olvido de la actividad poética de la mente, que otorga a las cosas en que se proyecta un relieve adecuado para exaltar su fuerza poética. Esta oscilación es comprensible en quien no se propuso construir un sistema de ideas, cuya rasgo principal hubiera sido la coherencia exigida por una razón que desarrolla su actividad bajo la égida del principio de no contradicción.

Oportuno es subrayar que la teoría de la poesía, tal como ha sido explicitada por su autor, es la traducción a términos racionales de su propio y peculiar hacer poético. A ello ha de agregarse el análisis de las estructuras del verso, que en parte ha realizado también a propósito de los aspectos formales del *Martín Fierro,* donde se ha detenido en el examen de la estrofa, la rima, las modalidades prosódicas del verso. Y aunque lo poético mismo, en cuanto creación, es decir, advenimiento de cualidades originales inéditas, no se agota en el verso, no puede ignorarse que éste es el cauce por el cual llega hasta el lector. El poeta mismo, que se concentra en el conocimiento de la parte formal de la obra, reclama para sí la mayor libertad para apartarse de las formas tradicionales, y el hecho de que haya cultivado una pluralidad de formas estróficas diferentes, sin sujetarse a ninguna, depone en favor del ejercicio de esa libertad reclamada. La expresión de esa libertad se corrobora igualmente en un

rasgo de estilo que prevalece, por ejemplo, en la «Salutación preliminar» de *Motivos del cielo* (1924), donde las enumeraciones desordenadas no impiden alcanzar unidad de sentido en la mente del poeta, en que se atropellan objetos físicos, estados de alma, recuerdos históricos, mitos, etcétera, constituyendo una serie de eslabones heterogéneos que ofrecen un rostro estilísticamente unitario.

Finalmente, el pesimismo que acusan sus versos proviene de una raíz metafísica. No estaba inicialmente motivado por un orden social injusto que, después de todo, podría ser removido por una voluntad lúcida y enérgica; no surgía de las limitaciones inherentes a la debilidad constitucional de una criatura, que podría paliarse con el auxilio de la ciencia o de la religión. El pesimismo provenía de la existencia misma considerada como un mal en todas sus actividades y acosada por el dolor, de la fragilidad de sus obras, del carácter efímero de toda vida, irremediablemente condenada a morir, y de toda creación, destinada en última instancia a olvidarse. La maldición no atenúa ni suprime esta situación: es sólo la queja que brota de un alma desesperada, que no encuentra consuelo. Pero es también manantial de poesía. Y por muy arraigado que estuviera en su ánimo, el pesimismo no ha logrado inhibir ni malograr su expresión poética. Sus versos no siguen siempre la pendiente suave del canto que apacigua inquietudes íntimas; a veces se eleva y encrespa hasta alcanzar expresiones exasperadas, porque Martínez Estrada estaba persuadido que «el grito es siempre mejor que la plegaria» [30].

Los intereses sociales de los últimos años de su vida, ¿hicieron olvidar el mal metafísico? ¿Se le habrá aparecido éste como fruto de disquisiciones propias de un escritor académico, ocioso y hastiado de la vida y sin funciones concretas que llenar en la sociedad? Es dudoso: en todo caso se trataría más bien del descubrimiento de un nuevo campo temático, hacia cuya exploración se sentía inclinado desde años atrás, quizá desde la publicación de *Radiografía de la pampa* (1933), crítica lúcida pero todavía desprovista de un programa de reforma social encaminado a superar los males que denunciaba. Más tarde lo ganó el entusiasmo que despertaba la esperanza de instaurar un orden social justo, sobre todo cuando creyó entrever que estaba en vías de realización. Tal vez en ese momento no supo prevenir a tiempo de los peligros que acechan a los movimientos sociales cuando una forma activa de violencia se contrapone a la violencia crónica de un sistema. No tuvo ojos para captar los aspectos ingratos, la cargazón de odios, innecesaria e inútil y hasta contraproducente en muchos momentos, a veces el agravio gratuito para los que pensaban al margen de la contienda; no vio que la emancipación de

[30] P, 64; N, 42.

un régimen colonial que se padece obliga a correr el riesgo de arrojar a los pueblos en manos de imperialismos acaso más intolerantes que aquel del que se aspira a desprenderse. O quizá lo vio y prefirió el riesgo a la inacción. Tal vez, como Hegel, había comprendido que todo gran movimiento que se abre paso en la historia «aplasta muchas vidas inocentes», que la inacción es signo de pereza o de cobardía, y que la aventura, con su fardo de riesgos, es lo único que convierte a la historia en una proeza de la libertad.

Pero los males que aquejan al individuo no son los mismos que se enrostran a la sociedad. Una cosa es el pecado capital de la individuación, fuente de infinitas desdichas, que arrastra consigo las limitaciones inherentes a la condición del hombre, los dolores físicos y morales y la muerte, y otra, muy distinta, es la desigual repartición de la riqueza, provocada a veces por las diferencias de iniciativa, inteligencia y rendimiento en el trabajo, y a veces favorecida por una legislación que ampara el beneficio de unos en detrimento del esfuerzo de otros. En el pesebre mejor servido, en la más opulenta de las sociedades, el dolor y la muerte seguirán acosando al individuo indefenso, que una y mil veces volverá a experimentar insatisfacción y soledad. No podía ignorarlo el poeta que se describía a sí mismo como «una isla abrupta en un mar inviolable» [31]. La solución más feliz de los problemas económicos, con su cortejo de consecuencias políticas y culturales, no cancela el mal metafísico. Sería temerario suponer que Martínez Estrada depuso sus quejas en homenaje a la adhesión entusiasta a un programa de reformas sociales. Habría que pensar, más bien, que el espectáculo del mal metafísico no exime del deber de cumplir las obligaciones éticas en el campo de la sociedad, la primera de las cuales es la creación de condiciones que aseguren la igualdad de todos los hombres. Sólo quien, al amparo de esta igualdad, llegue a ser plenamente hombre alcanzará en toda su hondura la visión de los males que afligen irremediablemente a la condición humana y que inspiran una apreciación pesimista de la vida.

EUGENIO PUCCIARELLI

Paraná 1145 (18.º, A)
1018 BUENOS AIRES
Rep. Argentina

[31] P, 280; H, 28.

POEMA DE LA HERMOSA DAMA VESTIDA DE BLANCO Y LANCELOT, EL CAPITAN DE DRAGONES MAS VALIENTE DEL MUNDO

El campo tenía ondulaciones de vistosa salamandra, escurridizas líneas a través de la calina del mediodía, nítidos colores de tintas planas, guache licuado en verdes, azules y rojos, patrióticas tonalidades de bandera, colores que un pintor aburrido echó a bandazos sobre la tierra y el cielo, sin preocuparse de la neurótica minuciosidad flamenca que los ojos sin facetas de los humanos verían luego en ellas.

Y todas las mañanas, Ulises pasaba cabalgando caracolas, amarrado a mástiles inexistentes, engañado tras voces de sirenas, que no eran sino infladas notas de ángeles cantores, azuloso salto en el vacío, con coronitas de rosas de papel y túnicas color celeste para mejor confundirse con la tontorrona luz vacía del animal panza arriba que era el cielo en primavera. Angelitos redondos y risueños, cabellos rizados, sortijillas de oro agitanado y ostentoso, mejillas de rosa rodeando de merengue las boquitas pequeñas, eternamente infladas para soplar en flautas inexistentes; culitos de algodón en rama y frutas almibaradas, que asomaban entre las piruetas de sus travesuras, piececillos de azúcar cande, violetas escarchadas en la punta de los dedos.

Y monjitas de pellizco retorcido, negras y blancas, siniestras golondrinas arrugadas en la espera, inmensas procesiones de palmas tras el aburrido cordero místico, santas sangrantes y azucenadas, niños guardianes de misteriosas hostias resplandecientes por debajo de las túnicas, prestos al martirio, ojos de golondrina con espinas de la corona de Cristo en el pico, gonfalones ronflantes de misterios hiperbóreos.

Alucinada Circe de cabellos de medusa, pobre Circe precursora de las muchachas que pasean sus espaldas de cemento con piernas de metal brillante y cabellos como algas enroscadas en los coches. Hermosas como pájaros picoteando en la yema de los dedos, alejadas y terribles mujeres sin nada de madre, sin nada de santas, ojos como pantallas de cine que sorprenden el crecer de los girasoles entre las ruedas de los autobuses, y las floraciones extrañas de las casas, de los hongos cementales que surgen para llenar espacios demasiado silenciosos.

¡Pobre Ulises que pasea de amanecida su angustia de ameba deglu-

tora, incapaz de reconocer la verdad entre la Penélope, eterna hiladora de pieles de cordero, y la Circe ciudadana, producto de la terrible noche sin sueño de las gentes, de los paseos inacabados por el corredor sin fondo!

El campo era un inmenso manto de yerbaluisa y salvia entre matas de romero, verde espinaca, marihuana de horizontes anaranjados y espacios abiertos.

Todos los días la luz caía de repente sobre las cosas, inundándolas de perfiles concretos para el resto de la jornada.

Todos los días el sueño se convertía en una muchacha de carbón llorando de amanecida entre miles de seres, mitad piedra inmóvil, mitad lamento vegetal retorcido hacia el sol.

Lancelot, desde su cuarto, abría las ventanas y dejaba escapar su huidiza realidad en el viento. Por las paredes rampaban los emblemas y las armas, centelleantes sables, puñales de joyero, amatistas desgajadas en el gatillo de las pistolas, limados brillantes formando el cañón de los fusiles y las escopetas, azabaches en la boca hecha para pronunciar una sola O de trueno.

Lancelot estaba triste, y miraba hacia el patio en espera de ver formar la tropa para encontrarse sumergido en algo ya hecho y que le diera razón de ser. Lancelot huía de estar solo; no sabía cómo, pero luchaba desesperadamente por encontrar las raíces que enterraban en la piedra sus aristas inconsistentes de situación estática.

El sueño era lo único capaz de hacer milagros de estatismo en todas las cosas y llenaba la habitación de un lento clamor que se elevaba poco a poco dentro de las mismas tonalidades.

Aunque él sabía muy bien que en algún rincón acechaba el miedo, porque todo aquello sólo era un fantasioso reflejo en el agua de lo que él desearía que fueran todas las cosas. Su solitario descanso.

Y era mucho mejor estar solo, porque no existía nadie capaz de comprender aquel agudo sentimiento de metopas góticas enredadas en el cerebro y en el estómago, y resultaba demasiado desesperante luchar con todo aquello ante la presencia de un alguien inútil. Por eso Lancelot se volvía violento, agresivo, exigidor de una realidad que sólo era capaz de comprender cuando la veía quieta y sosegada ante él, sin evolución. Cuando su mirada no abarcaba de un lado a otro las cuatro esquinas del horizonte le entraba el desasosiego.

Lancelot miraba el campo mientras esperaba que sus soldados formasen en el patio, y el campo era una eclosión brutal de mariposas atravesadas por alfileres clavados en su propia sombra, flores secadas entre hojas de libros, místicos relicarios de insectos y frutos disecados.

Album de cromos satinados, resplandecientes en su maravilla de Ciencia Natural.

Un día, Lancelot, en un alarde de soberbia hacia su propia sombra, decidió salir del espacio protector de las paredes del cuartel, decidió ser tan poderoso como para dominar con su mirada también el espacio de fuera, también lo que amanecía tras su ventana todos los días. Hizo formar a sus soldados en fila de siete en fondo, con el fusil en el hombro derecho, y el sable, línea brillante a lo largo de los pantalones rojos; los hizo caminar con pasos iguales y se puso a su frente, atravesó las puertas del cuartel arrastrando tras de sí todo lo que dentro y fuera de él mismo había conseguido transformar en situación estática.

Devoraron caminos pardos, líneas verdes, esponjas grises de bosques oscuros, espacios abiertos a la luz, y llegaron hasta una colina blanda y acaramelada que crecía en medio del campo solitaria y deliciosa como un tembloroso flan en un plato de cenefas vegetales.

Y allí fue la sorpresa, allí fue el espanto, allí Lancelot cayó atravesado por un rayo milagroso cabalgando sobre la naturaleza, porque en la colina, como la concreción imposible de todo lo creado, como la deseada síntesis situacional abarcadora de todos los límites que angustiaban a Lancelot, se encontraba la Hermosa Dama Vestida de Blanco.

Paseaba, negligentemente alejada de todo, porque ella resumía en sí todas las cosas; sus pies debían ser terrones de azúcar o cuajarones de leche dentro de los chapines de raso blanco, que andaban dejando leves huellas transparentes en lo que pisaban; de la misma forma, su silueta se multiplicaba en sus movimientos dejando transparencias fantasmales en el aire, el vestido era mitad nube y mitad agua, revoloteaba, se identificaba con ala de plata, y al momento escurría por el cuerpo huyendo a tal identificación, convirtiéndose en metálica armadura medieval.

Sólo sus cabellos, rizados y negros, marcaban color sobre la silueta, sobre el rostro pálido y las blancas telas envolventes; las manos no eran manos, sino palomas virginales atrapando la varilla de nieve de una gélida sombrilla, cercenando el amarillo o el rojo de la luz, continuamente irritada por su esfuerzo violador evitado día tras día.

Lancelot dio brincos de alegría, y se equivocó toda la tarde en sus maniobras militares; los flamantes soldados tropezaban unos con otros ante sus órdenes contradictorias, y al regresar tenían el aspecto de la cabellera de una bruja después del aquelarre; no quedaba nada del brillo metálico de sus armas ni de la flamante rigidez acartonada de sus uniformes.

Aquella noche, en su habitación, las flores aparecieron encima de la mesa, y era un chispeante cantaclaro de moneditas retumbantes en las aceras, y era un acerado nido de miles y miles de gusanillos de agua que

temblaban un instante sobre el cielo antes de desplomarse en el siena de abajo, rompiendo por el aire su estelar arquitectura. Todo era agua alrededor, y el campo prometía amanecer completamente blanco.

Aquella noche, para Lancelot, había vuelto a ser un gacetillero no va más de cosas pasadas, de reencuentros cara a cara, chequeos con uno mismo, desbastar del moho verdinegro que creció a fuerza de tantas y tantas soldaduras autógenas como hubo de poner el tiempo a los remiendos de cosas que desde siempre habían estado reñidas unas con otras. Y ahora, por fin, el amor absorbía la angustia como una esponja y realizaba por fin la tan buscada reconciliación con lo de fuera.

Lancelot floreció como en una primavera interior e inesperada. Al día siguiente volvió a salir, y pasó revista dos veces a sus tropas para que todos brillaran como soles triunfantes recién salidos del campo de batalla. Al formarlos los vio demasiado pequeños en su fila de siete en fondo y los formó de a cuatro, para que su serpiente fuera más larga y más minérvica.

Aunque el día anterior la Hermosa Dama Vestida de Blanco no le había visto, hoy estaba decidido a llamar su atención.

Aquella tarde el orden cerrado fue una magnífica pirotecnia de cuadros gimnásticos, perfectos e inalterables en la pradera verde frente a la colina de la Dama; Lancelot evolucionaba como un caballo en celo, pero la Dama apenas si volvía la cabeza, mostrando unos ojos azules que se convertían en lagos cuajados de flores de tápena, perdidos en el infinito; Lancelot incluso llegó a dudar de la capacidad de ver de aquella perfección y se sentía inmensamente feliz imaginándola llena de poros por los que entra lo de afuera, alejada de la imperfección dual de los ojos de los demás, cuando, siguiendo la línea que marcaba en el horizonte su mirada acuosa, descubrió a los equilibristas.

Eran cuatro enanitos, con unos grandes bigotes retorcidos hacia arriba, vestidos con pantalón corto y camisetas de rayas azul y rojo, con el pecho musculoso lleno de medallas, que hacían malabarismos encima de una cuerda sin tensión tendida en el aire y en monumentales bicicletas de una sola rueda inmensa, velocípedos maravillosos forrados de piel de serpiente que evolucionaban debajo de sus cuerpos como animales vivos.

La Hermosa Dama Vestida de Blanco hacía mucho tiempo que estaba perdidamente enamorada de los cuatro equilibristas, de sus bigotes magníficos y sus evoluciones de circo.

¡Hale hop, muchacho! ¡Un poco más, muchacho! ¡Más difícil todavía...! ¡Hale hop! ¡Hale hop!

Aquellos ridículos enanos se animaban unos a otros y dominaban la realidad de una manera insultante con sus piruetas circenses, con sus saltos de pulga amaestrada.

Lancelot conoció los celos y el dolor se revolvió en su garganta saliendo en forma de sable desenvainado contra sus soldados. El solo se enfrentó con todos ellos y organizó una masacre haciendo brotar surtidores rojos de sangre que se abrían como naranjas por todas partes. El campo quedó lleno de cuerpos tronchados y la sangre pegaba las camisas de los soldados sobre sus cuerpos delgados dándoles aspecto de estatua amorosa o de imagen perdida en un espejo.

La Hermosa Dama pasó sus ojos de agua sobre ellos y lentamente volvió su sombrilla hasta establecer un muro blanco entre aquella realidad sangrante y sus equilibristas.

Lancelot no podía vivir con la mordedura envenenada que le llenaba el alma. Los soldados temían aquellas salidas de la tarde, que acabarían sin remedio en un estallido de cólera mortuoria. Lancelot era un sátrapa inventando tormentos refinados para dar muerte a sus soldados en la lucha; abría surcos en sus frentes, entre sus piernas dejaba precipicios de deseo, cortaba manos, inutilizaba miembros, perfeccionaba hasta el fin la estocada final con evoluciones de Zorro o de Errol Flyn en películas de piratas.

La Hermosa Dama Vestida de Blanco sólo era un radial absorbente de belleza alejada.

Tantos y tantos muertos dejó Lancelot a los pies de la colina, que un día la Dama inició el descenso. Los cuerpos se estiraban en el suelo, las camisas pegadas al suelo, los rostros empalidecidos por la falta de sangre, los pantalones ceñidos sobre muslos heridos que prometían ser arcos morenos en movimiento. El descenso de la Dama dejó a Lancelot suspenso en una estocada, no podía creer lo que veía, pero ella estaba allí y caminaba entre las amapolas licuadas de la sangre; sal hecha estatua, harina evanescente por todos sus movimientos, más bella que nunca, el cielo traspasaba su cabeza para asomarle a los ojos y la boca se abría contagiada de sangre, como si los pies fueran raíces capaces de absorberla del suelo y llevarla hasta sus labios.

Aquella tarde el regreso al cuartel fue un triunfal grito que despertó las mariposas heridas de las sombras en los árboles que surgían de pronto con realidad concreta de entre la franja verde, y nubes resaltando en el azul morado de la tarde, y senderos, y caminos, y fuentes, y piedras, y millares de insectos que cobraban relieve de entre todas las franjas luminosas.

Como un bajel perdido en el mar de los sargazos, la Dama pasó su figura anhelante por las puertas del cuartel convertido en feria multicolor de banderas desplegadas y fuegos artificiales, y se encontró con un

presente de adorables soldaditos de plomo formando muralla hierática erizada de ojos que brillaban y herían como puntas de alfiler sobre los cuerpos llenos de palpitación.

Lancelot dejó a la Dama en una gran sala y subió corriendo a vestirse a aquella habitación, en donde todas las fuerzas naturales estaban dominadas y clasificadas según un orden alfabético. Vistió el uniforme más rígido y brillante que encontró, escondió los omóplatos con una espalda de fieltro y las clavículas con entorchados de oro, el húmero y el fémur tras una línea roja en el pantalón sin raya ni arruga, el cúbito y el radio los rodeó de galones azules, los mil huesecillos de la mano en guantes blancos y el perfecto frontal y los orgullosos parietales en un brillante casco de acero adornado de plumas amarillas.

Bizarramente se convirtió en ideología, en prototipo, en arquetipo, se clasificó a sí mismo y bajó orgulloso las escaleras hacia la sala donde esperaba la Dama.

Y ya de lejos se oía el clamoroso rugido de los soldados, y al acercarse pudo comprobar que, efectivamente, la Hermosa Dama Vestida de Blanco amaba decenas de cuerpos desnudos aun dentro de la ropa; sus pechos temblaban bajo el vestido casi abierto y su sonrisa indicaba la total satisfacción que sentía por besar labios, por rozar pieles, por herirse con huesos puntiagudos.

La Hermosa Dama Vestida de Blanco estaba enamorada de los soldados, y la habitación era un inmenso tálamo, lleno de pipas de calabaza y semillas de girasol esparcidas en todas direcciones.

Lancelot contempló la escena.

CARLOTA HESSE

Lista de Correos
CADAQUES (Gerona)

PRESENCIA DE HERMANN HESSE

A los cien años de su nacimiento, el 2 de julio de 1877, la obra de este escritor alemán, contemporáneo de Thomas Mann, Rilke y Musil, nos sorprende por su difusión en Europá, a la zaga del éxito de público en Estados Unidos desde los años sesenta. Hasta el punto de haberse dedicado un libro al estudio de su influencia mundial [1]. Como señala José María Carandell en su acertado prólogo a *El último verano de Klingsor* [2], aunque las tiradas más espectaculares de ciertas obras suyas se dan a raíz de su adopción por los «beatniks» y «hippies» norteamericanos, Hesse ha tenido anteriormente dos épocas de popularidad extraordinaria, por encima de su mediano pero constante éxito en Alemania. La primera con la publicación de su novela *Demian,* de 1919 [3], que entusiasmó a la juventud alemana más rebelde de la posguerra, la «Jugendbenegung», la cual valoraba también la valiente y solitaria postura antibelicista mantenida por Hesse durante la «Gran Guerra». La segunda, al terminar la Segunda Guerra Mundial, cuando Hesse recibe el premio Nobel en 1946, y entre los existencialistas parisienses se le exalta por la afinidad con ellos de sus personajes marginados y críticos. Fue entonces cuando se le empezó a leer en nuestro país. Pero es en los últimos años cuando en España, como en Europa, se produce el fenómeno de las ediciones masivas, cuando la juventud, atraída por la contracultura norteamericana, se pone a leer con avidez a un autor cuya defensa de la espontaneidad del individuo frente a las normas coincide, por otra parte, con la fase antirrealista de la literatura española última.

Lo curioso es que Hesse apenas pudo ver, en los años cercanos a su muerte, ocurrida en 1962, el comienzo de su inesperado renombre en Estados Unidos, con tiradas de diez millones de ejemplares de *Siddartha.* Ni el mismo Jack Kerouac, cabeza de la generación «beat», llegó a ese número con *On the road.* Era la época en que *Siddartha* y *El lobo estepario* eran declarados «textos sagrados» por los «hippies» e incluidos en

[1] Gottfried Gummerer: *Hermann Hesse-weltweite Wirkung,* Suhrkamp Verlag, julio 1977.
[2] Editorial Planeta, Barcelona, 1976.
[3] Hay traducción española en Alianza Editorial (6.ª ed., 1976), además de la de la edición de *Obras completas* de Aguilar, en 4 volúmenes, de 1972.

su escaso y heterogéneo pero fervorosamente leído repertorio contracultural. Los héroes de Hesse, desarraigados y vagabundos como los de Kerouac, sirven de modelo a una juventud que se opone, durante la escalada de la agresión norteamericana en Vietnam, a todo el sistema consumista e imperialista que los envuelve.

Al éxito de público en Norteamérica, Japón y Europa se une una importante actividad conmemorativa de su centenario, como por ejemplo, y limitándonos a Europa, la reunión en Marbach, donde existe el mayor archivo hessiano, con la asistencia de críticos del rango de Hans Mayer; las celebraciones y simposios en su pueblo natal Calr (Württemberg), Alemania, y en el lugar que escogió para residencia definitiva y donde reposa, Montagnola (Tesino), Italia. En Lugano, la capital del cantón Tesino, junto a la que se halla el pueblecito Montagnola, ha tenido lugar una gran exposición de documentos sobre su vida y su obra, que, organizada previamente en Zurich, será exhibida en Alemania y Francia. En España, los principales periódicos y los semanarios más críticos se han ocupado del centenario. En conjunto, la importancia del fenómeno Hesse, ante todo como éxito de público, es mucho mayor que en los años en que recibía el Premio Nobel (1946) y el Premio de la Paz de los libreros alemanes.

Esto nos invita a un replanteamiento y a una búsqueda de su auténtico valor ante el complejo panorama de alternativas de olvido y de éxito entre los públicos más variados. Para muchos críticos y lectores radicales, especialmente en el campo marxista, algunos caracteres de los personajes hessianos, como la tendencia a la evasión, el individualismo anárquico, la búsqueda de una realización personal a nivel erótico y estético, invalidan la obra de Hesse, que es considerado inútil para una transformación efectiva de la sociedad. Pero esta opinión es simplista. El problema de la valoración de la obra hessiana es complejo, lleno de ambigüedades, y requiere una relectura cuidadosa y lenta. Para empezar este replanteamiento hay que tener presente el contexto histórico y literario en que se movió, en los años de crisis de la cultura occidental en torno a la «Gran Guerra». Porque Hesse fue influido por Nietzsche de modo decisivo, y sus grandes libros, los de los años veinte, presentan una crítica y una alternativa al humanismo burgués, que se veía amenazado en sus cimientos. Es la época en que *La decadencia de Occidente* (1919), de Spengler, da el tono. Hay una conciencia general de crisis, una «Untergangsstimnug». La guerra es también el elemento de transformación para Hesse y lo que separa su etapa juvenil de la de madurez. En 1914 se pone en cuestión el modelo humanístico en que la burguesía, en continuo ascenso durante el siglo XIX, habrá puesto el fundamento de sus valores culturales. Se pone de manifiesto la contradicción entre una con-

cepción abstracta, idealizada, del hombre, y la condición real del hombre concreto, despersonalizado, llevado a una lucha mecanizada en que sucumbe ante los intereses de un capitalismo que no era ya capaz de continuar su finalidad de lucro sin emplear la violencia. El sacrificio de millones de seres humanos con que se abre el siglo XX contradice la concepción humanística de la dignidad y sacralidad del hombre, que es, después de la secularización operada por Kant, el fundamento oculto del humanismo burgués.

En esta época de desvalorización tremenda del hombre concreto, cuando se hunden todos los modelos humanísticos ante la realidad de la guerra, la aportación de Hermann Hesse va a ser importante. Porque en su búsqueda de un nuevo humanismo va a enlazar con las líneas centrales de la crítica surgida desde fines del XIX. Empezando por Nietzsche, que se presenta como destructor del humanismo cristiano-burgués, en una premonición de lo que se haría evidencia con la «Gran Guerra». El hombre (tal como es en su masificación y su mediocridad) ha de ser superado. Nietzsche invita a la autosuperación («Selbstüberwindung») y destruye valores, no por puro nihilismo, sino por afán regenerador. Su antihumanismo es una crítica saludable. Hesse leyó a Goethe y a los románticos alemanes en su adolescencia. Se podría ver su influjo en la primera etapa de la obra hessiana; Goethe fue un modelo que le absorbió en los años más tiernos de su formación intelectual, cuando devoraba la nutrida biblioteca de su abuelo materno. Pero es probable que del autor clásico el joven Hermann tomara más a pecho lo accidentado de su vida amorosa, su vitalidad, que el aspecto sereno de su espíritu olímpico. Y, sobre todo los románticos, Jean Paul, Novalis, le revelan su propio mundo; porque las influencias profundas se producen sólo cuando despiertan un eco en las apetencias ya existentes del escritor. De ahí que la crítica menos reciente haya atribuido a Hesse, y es indudable, una componente romántica, con su autobiografismo, su culto del yo, su aislamiento ante el paisaje y su tendencia a la evasión. Pero hay mucho más, y el hecho de que actualmente sea el autor alemán más leído en el mundo es un desafío a toda esa crítica rutinaria. Hay en la etapa de madurez de Hesse una profundidad en la puesta en cuestión de los valores de nuestra sociedad, una originalidad en sus soluciones y actitudes, y una fluidez para la comunicación de su mensaje, que le hacen merecedor de estudios más serios, como los que van apareciendo últimamente.

En todo caso, lo más romántico de su trayectoria se encuentra en sus primeros libros de versos: *Canciones románticas,* 1899, y novelas como *Peter Camenzind,* 1904, anteriores a sus treinta años. Y su obra de madurez, publicada después de 1918, contiene un influjo importante de Nietzsche. Es a ésta a la que hay que dedicar una atención cuidadosa,

por su puesta en cuestión de la cultura occidental en aquellos años de crisis en que apareció *La decadencia de Occidente* (1919) de Oswald Spengler. Y por volverse hacia la sabiduría oriental como hacia un complemento necesario y punto de partida de un nuevo humanismo para Europa. Por último, la lectura de Freud y de Jung, quien llegó a hacerle personalmente un tratamiento psicoanalítico, le da otro básico punto de apoyo para su intento de un humanismo integrador.

En lo literario, Hesse es un típico representante de su país, en cuanto que lo más significativo de la novela alemana de su tiempo se ocupa de la formación de la personalidad y la exploración de su destino, es «Bildungsroman». Como en Robert Musil y en Thomas Mann, pero con una dimensión autobiográfica más acentuada. Hesse siguió su propio camino, alejado de las modas literarias, que, sin embargo, no podían dejar de condicionarle. A sus veinte años, en 1897, triunfa el naturalismo en Francia (Zola, *Los Rougon-Macquart,* 1871-73) e influye en Alemania, pero va a dejar paso al simbolismo, que se extiende por la Europa de fines de siglo. Él iba a sintonizar naturalmente con el posromanticismo y a oponerse al talante positivista. En la biblioteca de su abuelo, durante los años difíciles de la adolescencia (que reflejará de muy cerca en algunas novelas) lee a los clásicos del XVIII y a los románticos. Después su obra correrá pareja en el tiempo a la de los simbolistas europeos: Verlaine, D'Annunzio, Wilde, Rubén Darío, Stefan George, Hugo von Hoffmannstahl y Rilke, este último más propiamente afín al simbolismo que Hesse. Por otra parte, se extiende en la literatura alemana el expresionismo, hasta que se agota hacia 1925, para dar paso a un movimiento opuesto, la «Neue Sachlichkeit» o «nueva objetividad», que busca el otro polo del subjetivismo expresionista: en él estarán Anna Seghers, Heinrich Mann y Werfel, que adopta este nuevo estilo. Hesse se mantiene aparte, dejando ver en sus obras un carácter posromántico e impresionista. Confiesa pocos influjos; además de Goethe, los románticos y Nietzsche, habla de Burckhardt, a quien admiró en su época de Basilea, y, por supuesto, de los textos sagrados indios y chinos.

Porque la asimilación de la sabiduría oriental se le facilita desde niño. Su padre, Johannes Hesse, fue misionero en la India, y a su vuelta trabajó en una editorial misionera de Calw. Su madre era hija de otro misionero en la India e indólogo, y había nacido allí. Hermann vivió desde pequeño un fervoroso y rígido ambiente pietista, que le iba a marcar en lo más hondo, haciéndole, por reacción, rebelde a toda disciplina y al mismo tiempo grabándole la orientación religiosa. A conciliar la antinomia entre lo represivo de su educación y la búsqueda de una religiosidad válida dedicaría lo mejor de su obra.

Después de una infancia que le nutrió de recuerdos felices, cercana

a la naturaleza, a los catorce años sufre la incompatibilidad entre su temperamento de artista y el ambiente del Seminario protestante de Maulbronn, adonde le habían llevado sus padres. Huye a los siete meses, expuesto a morir de frío mientras se ocultaba en el bosque nevado. La violenta crisis de su adolescencia se manifiesta en algunas cartas conservadas [4] y reaparece, con fidelidad autobiográfica, en obras como *Bajo las ruedas, Demian* y *Narciso y Goldmundo.* Después de meses y años difíciles, sin acabar sus estudios pero leyendo intensamente en la rica biblioteca de su abuelo, se empieza a estabilizar cuando ingresa, en 1894, como aprendiz en una fábrica de relojes de Calw. Sabía muy bien que sólo quería ser escritor, pero que se trataba de una carrera sin cauce de aprendizaje, sin seguridad de ningún tipo. Por fin encuentra un medio de integrarse en la sociedad sin renunciar a su vocación: de 1895 a 1898 trabaja en una librería de Tubinga. De vender y fichar libros pasa a reseñarlos y a escribir en periódicos y revistas, mientras continúa leyendo con voracidad. Y en 1899 se publica su primer libro de versos.

El mismo año se traslada a Basilea, que para él es, sobre todo, la ciudad de Jacob Burckhardt.

Sigue trabajando como librero, especializado en el anticuariado. Encuentra una atmósfera cultural y un círculo de amigos muy propicio para su tarea literaria. Continúa su ávido empeño de lector autodidacta, cambiando ahora sus preferencias, como nos dice en sus *Apuntes biográficos* de 1923:

> «Los primeros años de mis estudios privados los dediqué casi exclusivamente a Goethe, a sus escritos y a su vida. A partir de 1897 ó 1898 fue sustituido este culto por el de Nietzsche» [5].

La experiencia de la naturaleza es cada vez más importante para él. Pasa sus días libres en el lago de los Cuatro Cantones, da largos paseos, hace dos viajes a Italia, en 1901 y 1903, en buena parte a pie. Se enamora de Toscana y Umbría, hasta el punto de escribir un libro sobre San Francisco de Asís después de pasar unas semanas recorriendo los alrededores de Assisi. Esta manera de vivir, con la contemplación del paisaje y el vagabundeo como deseos más profundos, en busca del conocimiento propio, la transmite Hesse a sus personajes. Su obra autobiográfica *Escritos y poemas de Hermann Lauscher* interesa el editor Samuel Fischer, que le anima a escribir más. Cuando Fischer le publica en 1904 su primera novela *Peter Camenzind* [6], ésta consigue un éxito inmediato. El personaje principal tiene también mucho de autobiográfico, con

[4] Incluidas en el volumen *Obstinación,* Alianza Editorial, 1977.
[5] *Obstinación,* cit., págs. 17 y 18.
[6] Hay traducción española en Ed. Caralt, 1976, además de en la edición de *Obras completas* de la Ed. Aguilar.

la dimensión contemplativa, de soñador y vagabundo del autor (pero sin su laboriosidad). Le importa más a este héroe novelesco el contacto con montañas, animales y plantas que con los hombres. Como dice el propio Hesse:

> «Camenzind no quiere recorrer el camino de la mayoría, sino que se obstina en hacer el suyo propio; no intenta unirse y adaptarse, sino observar la vida y el universo de su propio corazón. No está hecho para la vida colectiva; es el rey solitario de un reino creado por él mismo» [7].

Peter Camenzind es sin duda una obra de tono romántico, con algo del pesimismo de Schopenhauer y una aceptación del dolor que debe estar influida por las lecturas orientales de Hesse. Y al final un sentimiento de fraternidad que impulsa al individualista Peter a recoger en su casa y dedicar todo su ocio a un amigo paralítico, con una actitud franciscana. El paisaje es un elemento esencial, no en su mera dimensión plástica, sino como comunicación a través de la belleza con la grandiosidad de un universo divino. El auténtico sentimiento de la naturaleza tiene que ser panteísta, como decía Unamuno, y el de Hesse lo es indudablemente. Su personaje Peter no contempla como un puro esteta, con distanciamiento, sino que se siente invadido por la solidez y riqueza ónticas de la naturaleza; comunica con ella como con un ser vivo. Otro elemento esencial es la introspección, característica romántica cultivada con mayor refinamiento en la época del simbolismo (recordemos a Rilke y a Machado); como para éste, la insistencia en la indagación de la interioridad lleva a una confusa galería de espejos; el autor de *Peter Camenzind* conecta con el talante de su época, con ese subjetivismo desasosegado que aparece, en su exceso, como síntoma de la crisis occidental.

Desde 1904 es un escritor conocido, y las ganancias de su novela le permiten casarse e instalarse en una casa de labranza solitaria, junto a un lago, donde nacerán sus tres hijos, de 1905 a 1911. Publica narraciones [8], poesía, y colabora regularmente en diarios y revistas. Se relaciona estrechamente con músicos que componen para sus poesías. Toca el violín acompañado por su mujer, pianista. Pero su personalidad no ha logrado una madurez profunda. Como dice él mismo en sus *Apuntes biográficos* (1923):

> «En Gaienhofen... pasé ocho años tratando de hacer una vida natural, activa, cerca de la tierra; cuidaba el jardín y tuve mis tres hijos. Fue la época burguesa de mi vida. Subterráneamente, sin embargo, me

[7] La traducción es mía (F. B. C.).
[8] *Bajo las ruedas* (1906) está traducido en Alianza Editorial (6.ª ed., 1976); *Gertrud* (1910), en México.

agitaban también una serie de problemas. De pura angustia interior emprendí un viaje a la India en 1911»[9].

El viaje a la India es la culminación de otros anteriores más cortos pero cada vez más frecuentes. Bajo la aparente estabilidad, su dualidad interior latía en espera de una resolución más abierta, que sólo llegaría tras largos años de lucha. Acompañado de un amigo pintor recorre el Sudeste asiático en su condición de europeo relativamente adinerado, lo que no le impide reconocer su culpabilidad como perteneciente a un país explotador:

> «Pero no puede negarse que con respecto a ellos el alma de Europa está negra de culpa y crímenes sin expiar. Los pueblos sojuzgados de los países tropicales están ante nuestra civilización como acreedores con derechos más antiguos e igualmente bien fundados que la clase trabajadora de Europa»[10].

También le impresiona la selva, pero sobre todo:

> «... la impresión más fuerte es la humana: el orden y la unidad religiosas de estos millones de almas. Todo el Oriente respira religión, como el Occidente respira razón y técnica»[11].

Sin embargo, el viaje, sobre el cual escribe un libro puramente descriptivo, publicado poco después, no le trae la liberación interior. El mensaje espiritual de India y China lo asimilaría mucho más tarde, a pesar de tantos contactos con él desde la infancia.

Va a empezar su crisis de madurez, que, después de la violenta de la adolescencia, le llega con ocasión del estallido de la Primera Guerra Mundial y de la enfermedad nerviosa de su mujer.

Desde el comienzo de la guerra Hesse adopta una actitud pacifista. El 3 de noviembre de 1914 aparece en un periódico de Zurich su artículo «O Freunde, nicht diese Töne» («Oh, amigos, no en estos tonos»), titulado como el primer verso de la *Oda a la alegría* de Schiller, que se canta en la novena sinfonía de Beethoven. Exhorta a los intelectuales alemanes a no colaborar en la psicosis belicista del momento. Pero después aparece su poema «Friede» (Paz). Esto produce una reacción violenta en la mayoría de los escritores y editores alemanes, que tachan a Hesse de antipatriota por oponerse a la exaltación de aquel monstruoso derramamiento de sangre. Muy pocos se ponen de su parte; en Francia Romain Rolland se hace amigo suyo por esto, y en Alemania Heuss y Hausmann. Hesse es muy alemán, pero se opone al país oficial por su

---

9 En *Obstinación*, cit., pág. 18.
10 En *Obstinación*, cit., pág. 69.
11 *Ibid.*

belicismo. Le llueven los ataques en la prensa y por carta; pero él se mantiene firme y denuncia la proclividad al autoritarismo y a la agresión de su país, que se repetiría en los años treinta:

> «En resumen, la fe alemana que nuestro corresponsal profesa con tanto énfasis no difiere... de esa mentalidad burguesa cómoda, dependiente, fuertemente autoritaria, que se inclina ante cualquier ideal colectivo, contra la que luchó y protestó tantas veces Goethe, ante la que sucumbió Hölderlin, que ironizó Jean Paul y que denunció y desenmascaró con tanta furia Nietzsche»[12].

Por tanto, su anterior condición de «literato burgués, idílico y con éxito» se había convertido en la de un marginado. El peso de los ataques a su persona se unió a la toma de conciencia de la crisis colectiva europea, que es una evidencia por la brutalidad de la guerra, pero que ya latía en muchos escritores desde fines del XIX. Además, su mujer pasa temporadas en una clínica psiquiátrica. El matrimonio se deshará. El mismo Hesse sufre una depresión en 1916 ante tantas dificultades y se somete a una cura psicoanalítica por un discípulo de C. G. Jung y después por este mismo. Lee a Freud y Jung, y desde entonces el psicoanálisis es un elemento importante para la elaboración de su nueva visión del hombre. Toma conciencia de la necesidad de equilibrar los estratos profundos de la personalidad. Con todo, se entrega a la causa de los prisioneros alemanes, para los que organiza un servicio de lectura y una revista. Es la época de su novela *Demian,* fruto en parte del psicoanálisis. En ella la actitud del personaje es opuesta a la de Camenzind: cultiva su propia personalidad como valor supremo, sin el elemento de fraternidad que hay en aquél. En 1919 termina su servicio de asistencia a los prisioneros y se traslada solo al pueblecito Montagnola, cerca de Lugano. La estancia se convertirá en definitiva. Adopta la ciudadanía suiza y se instala en aquella aldea hasta su muerte. Vive allí un verano intensísimo ante el nuevo paisaje, del que es fruto *El último verano de Klingsor.* Se trata de un relato que inicia el ciclo de madurez, que va desde éste y *Demian* hasta *Narciso y Goldmundo.* Acababa de publicarse *La decadencia de Occidente,* y la literatura expresionista y las vanguardias responden a esta remoción profunda. Sin embargo, el relato no tiene ese típico «pathos de decadencia», a pesar de tener una estructura musical, en que alternan el tema de la plenitud del verano con el de la inminencia del otoño (y la muerte del protagonista). Klingsor ya tiene la sonrisa serena del que ha traspasado el período de dolor y de prueba, y que aparece también en *Siddartha.* No se trata de una elegía exquisita y decadente, aunque puede parecerlo a veces. La finitud se abre a

[12] «Carta de odio», en *Obstinación,* cit., pág. 136.

lo infinito, el pesimismo a la aceptación de la muerte. El pintor Klingsor, que en sus cuadernos transforma el paisaje con exaltación de colores expresionistas (como el mismo Hesse lo haría en sus acuarelas, expuestas hasta hace poco en Lugano) y que vive una intensa experiencia de amor, naturaleza y arte, aprovecha este último verano con esa apertura a la atemporalidad del instante que Hesse busca con ayuda de la sabiduría oriental. Hay una fascinación intensa en la breve narración que hace presentir los claroscuros de exaltación y de amargura que caracterizarán al *Lobo solitario* y a *Narciso y Goldmundo*; Klingsor acepta la «música del ocaso», del fin de su vida (que puede simbolizar el ocaso de toda la cultura occidental, desprestigiada con la guerra), como si no fuese la música de un final, sino la de un comienzo. En la obra de Hesse aparece el presentimiento de una unidad, una música superior a las impurezas del tiempo y a la crueldad de la existencia. La pérdida, la ausencia de posesión, se iluminan con nueva luz.

El nuevo humanismo que pretende lograr Hesse está abierto a la trascendencia en su aceptación del dolor y de la muerte, y en su entusiasta «sí» a la plenitud de cada instante. Su religiosidad, con un elemento panteísta de adoración de la naturaleza, es sincrética y ambigua pero auténtica. El mismo confiesa su profundo sentido cristiano, aunque con el talante atormentado e inestable del protestantismo; y, por otra parte, mucho más abierto al mensaje de las religiones orientales que sus abuelos. Dice en su *Diario 1920-21*:

> «Si me hubiera criado en una sólida tradición religiosa, por ejemplo, la católica, probablemente hubiera seguido toda mi vida en ella. Pero... era necesario que yo me criara en una religión rebelde, ardorosa, desdichada, efímera y autodestructiva, que yo mismo tenía que destruir con el primer despertar de la reflexión» [13].

En otro sentido, Ferruccio Masini hace una interpretación marxista de la crítica de la civilización contenida en las obras de Hesse y afirma:

> «Son los signos de la finitud (la creación, el cansancio, la exaltación y el dolor) que es amada (en Klingsor) por sí misma, por encima de los ideales eternos y de los universales abstractos de una razón absoluta...»

Y:

> «... A qué otra cosa brinda Klingsor con sus amigos, sino al acabamiento del afán de posesión para el burgués bárbaro-civilizado.» «... La voluntad de acabamiento de Klingsor es voluntad de mutación que... no busca soluciones estetizantes o panaceas idealistas, sino que se esfuerza por construir la certeza de un vivir humano que pueda bastarse a sí mismo por estar fundamentado en la plenitud del presente» [14].

---

[13] En *Obstinación,* cit., pág. 112.

[14] *L'ultima estate de Klingsor.* Saggio introduttivo e note di FERRUCCIO MASINI, Guanda Editore, 1977, págs. LVI y LVIII.

La mutación, el desarrollo interno de Herman Hesse en estos años de experiencia de la guerra y de adentramiento en el psicoanálisis que asoman en *Klingsor* van a tener una plasmación madura en *Siddartha* (1922) [15]. Aquí el autor aspira a realizar una síntesis entre Oriente y Occidente. Para él la idea de la unidad es la más sagrada: el mundo se le revela como una totalidad, una unidad divina en que el mal consiste en que los hombres no nos sentimos parte inseparable del Todo. El personaje Siddartha deja la casa paterna para indagar el misterio que es su yo, y acaba descubriendo que el yo no es el pensamiento ni la sabiduría adquirida, ni tampoco el cuerpo con su juego de los sentidos, sino una unidad, como el río que se encuentra en cada momento en todas sus partes, desde la fuente a la desembocadura. Busca la armonía entre los contrarios; «samsara» y «nirvana», ilusión y verdad, sufrimiento y liberación, han de ser asumidos en una unidad superior. Y no se trata de una fuga del mundo por la imperturbabilidad budista. Es importante ver que Hesse apura hasta el fondo la condición humana, asumiendo incluso las experiencias prohibidas o irregulares (característica ésta de la de «Bildun» o formación de los héroes hessianos); Siddartha vive durante años con la prostituta más refinada, Goldmund o «Bocadeoro» apura al máximo una vida de erotismo y vagabundeo, etc.

En 1927 aparece *El lobo estepario* [16], que explora el infierno de la crisis en que Hesse se había debatido, sin la presencia de la serenidad búdica como meta. Es un documento impresionante de la dualidad de un intelectual europeo de la época, «mitad lobo solitario y mitad pequeño-burgués», dividido entre la soledad del ser superior, demasiado libre e inteligente, y la nostalgia de seguridad cotidiana.

Se trata de una exploración de la multiplicidad interior del sujeto. Por un lado, la animalidad del «lobo» simboliza la dimensión de los deseos espontáneos, de los aspectos de la libido que se consideran incompatibles con la sociedad y se desvían hacia lo que es útil a ésta. Harry Haller, el «lobo estepario», se opone al mundo burgués que reconoce la creatividad sólo para «utilizarla» y se esfuerza por aprender únicamente un arte de vivir centrado en su propia realización interior. Se opone a toda interpretación preconstituida y abstracta del hombre, a todo humanismo ya acabado como un modelo. En el fondo, en esta escisión de la personalidad del «lobo estepario» se refleja la oposición a lo falsamente humano y la lucha por una liberación interior y la aspiración a un nuevo humanismo. Hay una continuidad con el afán romántico de exploración del lado nocturno, la «Nachtseite» de la persona, continuado por Freud y Jung. Y, según Masini, en esta destrucción de la creencia en el sujeto

[15] Traducción en Bruguera (14.ª ed., 1976).
[16] Hay traducción en Alianza (8.ª ed., 1975).

único e indivisible del humanismo burgués se rompe una noción ideológica caduca. Hay en Hesse, para él, un «antihumanista» que prepara una concepción integral del hombre, fuera de la noción, axial en la ideología burguesa, del sujeto como poseedor de objetos, poseedor incluso de sus propios atributos, cosificados, referidos a un centro artificial de unidad. La multipolaridad del hombre hessiano, su inserción en lo cósmico y su apertura al dolor y a la muerte lo colocan entre los que hacen posible un nuevo humanismo.

En 1930 aparece *Narciso y Goldmundo,* que tuvo más éxito en Alemania por su carácter no desgarrado y su intención de llegar a una armonía de los contrarios. Es posible una lectura superficial y placentera de esta espléndida novela que narra la trayectoria vital de dos amigos, artista y sensual el uno, intelectual y disciplinado el otro, que apuran su propio destino sin dejar de ser ellos mismos, pero teniéndose mutuamente en cuenta y desembocando en un reencuentro final. En las vidas del artista donjuanesco y desarraigado y el monje filósofo ve el mismo valor, en oposición a la dicotomía platónico-cristiana entre un mundo perfecto y trascendente y otro degradado. Hay una muestra más de la pretensión hessiana de totalidad, de integración de polaridades en una unidad cósmica y en una aceptación de la «culpa» que es la finitud.

Es imposible aquí comentar, siquiera brevemente, la extensa obra de Hesse; sus obras más significativas son las ya mencionadas, que responden a su época de plenitud. En su vida, la instalación en Montagnola supone un factor de estabilidad, así como su tercero y definitivo matrimonio con Ninon Dolbin (después de uno efímero con Ruth Wenger, hacia 1925), que le acompañará fielmente desde 1927 hasta su muerte en 1962. Al desarrollarse el nazismo, Hesse se le opone y acoge a los compatriotas exiliados, Thomas Mann, Robert Musil y Bertold Brecht. En 1946 recibe el premio Goethe y el premio Nobel, y en 1955 el premio de la Paz de los libreros alemanes. Se compensa así la feroz persecución de que fueron objeto su obra y su nombre en Alemania hasta la caída de Hitler. En 1943 también aparece la obra cumbre de su tercera etapa, *Das Glasperlenspiel* (*El juego de las perlas de vidrio o abalorios*), que responde a la concepción armoniosa de su vejez, que no excluye la oposición de los contrarios ni los funde, sino que los acepta en su diversidad, reconociendo una unidad superior. Construida con sentido musical, como el *Doctor Fausto* de Thomas Mann, presenta un mundo utópico, desde el que ironiza sobre la civilización contemporánea, pero sin el sarcasmo de Mann. El *Juego de abalorios* es el nombre dado a la actividad de una minoría de ascetas y eruditos dedicados, en el año 2400, a conservar el legado cultural del pasado, llamada la «orden castalia». Este juego, hecho con perlas de vidrio con las que se pueden hacer com-

binaciones musicales, matemáticas y lingüísticas, simboliza la unidad de todos los saberes intelectuales y artísticos. Sin embargo, fuera de la escuela «castalia» sigue existiendo la gente normal, los no privilegiados, que mantienen a esos mandarines. El protagonista, Joseph Knecht («siervo»), dejará su puesto de «magister castaliae» para entregarse a la humanidad sufriente y auténtica, sirviéndola. La serenidad abstracta no le basta. Pero transmitirá a un discípulo la sabiduría, de manera que ambos mundos, el elitista y el de masas, se beneficien mutuamente.

En conclusión, no se puede basar la valoración de Hesse en sus primeras obras, en que hace una literatura idílica, de fuga romántica hacia la naturaleza, en una estática ensoñación de adolescente. Desde 1918, con su retiro a la interioridad y su rechazo de la civilización en bloque, busca una nueva solidaridad. La «Bildung» o formación de sus héroes se realiza a pesar y en contra de la sociedad, a diferencia de los de Goethe. El desconcierto sociocultural de la posguerra ataca de raíz la consistencia ontológica del sujeto y le priva de un horizonte de valores: para Hesse no hay ninguna totalidad preconstituida, segura, que pueda integrar al individuo; éste debe conquistarla y rehacerla. En este sentido, Hesse, a la zaga de Nietzsche, tiene una dimensión estimulante, renovadora, que puede ser su aportación más seria para la conquista de un nuevo humanismo. Sin ser un escritor típicamente «engagé», desde el retiro a su intimidad es algo más que un irracionalista o un utopista. Atrae a la juventud porque en su individualismo hay una rebelión «asocial» contra la burguesía y el progreso, pero destinada, paradójicamente, a acabar con lo caduco del humanismo burgués y su mixtificación abstracta, culturalista, del individuo como poseedor de bienes y atributos. Hesse es mucho más que un «poeta del placer» para «hippies»; aunque coincida con Freud en que «la felicidad no es un bien de la cultura», ha sabido asumir el sentido del dolor que hace posible, a través de la reconquista de sí mismo, la verdadera comunicación.

FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE

«Huerta Grande»
LA ZUBIA (Granada)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

ALONSO ZAMORA VICENTE, NARRADOR

Alonso Zamora Vicente (Madrid, febrero 1916) ocupa en la narrativa actual un puesto destacado y de vanguardia.

Su callado quehacer creativo, a nuestro entender, se ha visto oscurecido—«Aquí, en este país, uno es lo que su carnet de identidad determina»—por su gran labor científica y universitaria: Secretario Perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua, catedrático de Filología Románica de la Universidad de Madrid, universitario total, autor de innumerables trabajos críticos y filológicos—recordemos sus trabajos sobre Valle-Inclán, «Dialectología Española», etc.

> «¿Cómo empecé a escribir? Creo que, aparte de esos ensayitos deliciosamente inocentes de la adolescencia (a mí no me da reparo alguno hablar con lugares comunes), empecé realmente, en realidad de verdad, el día que, siendo profesor extraordinario de la Universidad de Buenos Aires, recibí una amable invitación de Eduardo Mallea para colaborar en el suplemento literario de *La Nación* (Mallea era entonces el director de esa sección). Es un suplemento, todos ustedes lo saben, que se publica los domingos. Creo que esto ha condicionado todo mi trabajo posterior: estoy ya condenado a ser un escritor—o un crítico, me da lo mismo—de domingo» [1],

vale decir entre 1948 y 1952, mientras era director del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras [2].

Particularmente, creemos oportuno señalar que no es posible deslindar por entero los dos campos—científico y narrativo—que en la persona de Alonso Zamora Vicente confluyen y que constituyen, indisolublemente, su esencia personal.

Su obra creativa—*Yo escribo los domingos*—, ya extensa [3], le des-

---

[1] ALONSO ZAMORA VICENTE: «Yo escribo los domingos», en *Prosa Novelesca Actual*, Segunda Reunión, agosto 1968; Santander, 1969, pág. 279.

[2] EMILIA DE ZULUETA: «La narrativa de Alonso Zamora Vicente», en *Papeles de Son Armadans*, tomo LXX, núms. CCIX-CCX, Madrid-Palma, 1973, pág. 182.

[3] *Primeras Hojas*, Madrid-Insula, 1955; *Smith y Ramírez, S. A.*, Valencia-Castalia, 1957; *Un balcón a la plaza*, Madrid-Alfaguara, 1965; *A traque barraque*, Madrid-Alfaguara, 1972; *Desorganización*,

taca en la narrativa de postguerra como artífice de la configuración plena de un nuevo concepto del género cuento, al enlazar con la tradición cultural, libre de toda hojarasca, y hacerlo realidad estructuralmente mediante su gran aportación personal: el lenguaje.

Hay, en toda la narrativa de Alonso Zamora Vicente, un deseo expreso de manifestarnos la importancia que los elementos, objetos y todo aquello que condicione su vivir, aun por insignificantes que sean, desempeñan en la vida de sus personajes. Bajo este prisma es fácil explicarnos la relativa frecuencia con que en la cabecera de sus narraciones han figurado fragmentos de los *Poemas humanos,* de César Vallejo.

Los personajes no aparecen solos sino rodeados e inmersos en los objetos que constituyen su vivir cotidiano; a veces puede ser un bolso, las más una planta, o un sombrero, o la forma de vestir, o la piedra que por habitual no reparamos en ella, o el heredado mantón de Manila o los zapatos prestados, etc. Sí, pero, por encima de todo, hemos de destacar la extraordinaria sensibilidad con que el narrador nos va dando, en pequeños fragmentos, la vida de sus personajes a través de los objetos que hicieron posible su vivir, y que desde el ahora, en su mayor parte, nos sirven para reconstruir el pasado. Singular importancia, en este sentido, adquiere el uso que los personajes—o el propio narrador—hacen de elementos musicales. La melodía musical de signo popular, o de época, está perfectamente diseminada en la obra narrativa de Alonso Zamora Vicente, ya desde *Primeras Hojas,* su primer libro narrativo, en donde uno de sus relatos lleva por título «Música en la calle»:

> «Sonaban las monedas poco a poco, la portera siempre salía para echarle, a veces le daba algo, y de nuevo: 'una faca albaceteña / se la sepulté en el pecho', y poco después: 'ese lunar que tienes, cielito lindo, junto a la boca' (pág. 36).
>
> ... mientras canturreabas 'Amapola', un 'Tropezón' o 'Lilí Marlén'; eso es, cuánto te gustaba tararear 'Lilí Marlén'» *(Un balcón a la plaza,* página 22).
>
> «—¡Y se oirá la Banda Municipal desde los balcones, los domingos y días de guardar!...—prosigue Angelita.
>
> —¡Tocarán 'El sitio de Zaragoza'!
>
> —¡Y el vals de 'La viuda alegre'!» *(Desorganización,* pág. 94).
>
> «'Toda una vida me estaría contigo'... / ... Anda, Ramirito, vete y haz que me pongan esa canción; esa canción es de nuestro tiempo» *(El mundo puede ser nuestro,* pág. 15).

Asimismo, constatamos su directo entronque con nuestro legado cultural al plantearnos veladamente ciertos temas (religión, guerra civil,

---

Madrid-Espasa Calpe, 1975; *El mundo puede ser nuestro,* Madrid-EC, 1976, y los ya numerosos que han ido apareciendo, o aparecen, en diversas revistas y periódicos *(Cuadernos Hispanoamericanos, Insula, Papeles de Son Armadans* y *Ya).*

convivencia)—creemos que en el fondo está Cervantes—, ya que razones ambientales le obligan a no hablar con transparencia, sino a insinuarse con reticencias e ironías que arrastran al lector a usar de su inteligencia en base a nuestras auténticas tradiciones culturales.

Punto importante en la narrativa de Alonso Zamora Vicente es el humor:

> «El humor no es el simple afán de definir con gracia una cosa, sino que es el resultado vital de una reacción ante hechos que aparentan ser serios, pero que, a sensibilidades especialmente dotadas, descubren una y otra cara, totalmente diferente y aun opuesta a lo que se nos da como real y verdadero. Entonces surge la chispa del humor, esa forma de no tomar en serio aquello que se nos ofrece serio. La medio broma o lo medio serio es la frontera justa y el límite preciso de algo que puede hacer reír por no hacer llorar. Por eso, el ingenio suele ser superficial, pero el humor debe ser profundo» [4].

En nuestro autor, el humor es un procedimiento que emana de ver en la realidad de nuestro mundo, de nuestras ciudades y pueblos, de nuestros allegados, etc.—desde una posición culta—, los hechos que le rodean, los hechos que acontecen en este mundo. Y es, precisamente, esta actitud de contemplación todo lo ingenua que se quiera *(Primeras Hojas)*, grotesca como emanada del absurdo *(Smith y Ramírez, S. A.)* y real como resultado de una visión de la existencia individual y colectiva *(Un balcón a la plaza, A traque barraque, Desorganización, El mundo puede ser nuestro)*, la que produce ese trance de amargura (amargura benévola, a veces), que da lugar primero al humor, y posteriormente a la ironía por implicar un mucho de intelectualidad, madurez y autorreflexión:

> «Todavía al despedirnos decía muy cariñosa: vuelvan mañana... Se conoce que ha leído ese libro recién salido, que anda ahora por los quioscos de un tal Larra. ¿Sabe usted quién es ese fulano?» *(A traque barraque*, págs. 111-112).

Y así, existe en toda la narrativa un intenso afán de deshojar, por medio del ridículo, lo auténtico en todas las manifestaciones para que sobresalga lo auténtico, aquello que constituye nuestra verdadera tradición cultural.

Los personajes—recurramos al símil—se nos muestran en posición trágica (inconsciente o conscientemente asumida), pero, sutilmente, su catarsis la van a realizar, en modo alguno, como tal, sino por medio de todos aquellos elementos superficiales—según nuestra concepción, deformada las más de las veces—que han constituido, o constituyen, su

[4] José Luis Castillo-Puche: «El humor en Baroja», en *Letras de Deusto*, Facultad de Filosofía y Letras, núm. 4, julio-diciembre 1972, pág. 216.

mundo. De este modo la irrupción narrativa es total, es un torbellino que nos envuelve *in medias res,*

> «Tú, chitón. Te sientas ahí y ya puedes ir eligiendo.»
> «Bueno, bueno, mire usted, aquí de lo que se trata, pues que usted ni torta.»
> «La verdad, la verdad, es que no me explico cómo demonios se han picado así» *(El mundo puede ser nuestro,* págs. 9, 17 y 33).

y cuyo desarrollo se hará por medio de la técnica del contrapunto, o si se prefiere de la oposición—binaria, en su mayor parte—:

1	2
Ayer	Hoy
Alegría	Tristeza
Mundo ideal	Mundo real
Comunicación	Incomunicación
Impetu	Marginación
Identidad	Confusión

Los elementos del apartado 2) constituyen el punto de partida—salvo, como es lógico, en *Primeras Hojas*—de su narrativa, y a partir de ellos se desarrolla la casuística (siempre con un sano intento de clarificar, nunca de moralizar) que los anima y, en otros, tal casuística da pie a las enumeraciones caóticas que conducen al mundo del absurdo: *Smith y Ramírez, S. A.*

La preocupación por el hombre, en su totalidad, ha estado presente en el autor y de ahí que su narrativa haya tendido y tienda a desvelar sus más profundos secretos.

El hombre nos aparece en todas sus facetas y etapas y siempre en un espacio y tiempo históricos—no desdeña la realidad, sino que la persigue—. España es el marco de sus aconteceres; el tiempo se extiende desde principios de siglo hasta nuestros días.

> «Ah, no, no me gustan nada. Absolutamente nada. Pero los quiero. Son los míos, los que tengo ahí. Dios no me ha dado otra España más habitable y debo resolvérmela todas las mañanas. Cómo había de tomarles el pelo» [5].

En su última y productiva etapa narrativa, Alonso Zamora Vicente, cada vez más, va eliminando el asunto, tema, etc.—entiéndase dentro de la estructura—. No le interesa. Y así, mediante su paulatina eliminación, tiene que surgir, y surge, una nueva y maravillosa expresividad

[5] ALONSO ZAMORA VICENTE: «Yo escribo los domingos», en *Prosa Novelesca Actual,* Segunda Reunión, agosto 1968; Santander, 1969, pág. 285.

creativa del lenguaje, ya que, como no hemos olvidado, el lenguaje empieza por ser oral y vulgar antes de llegar a escribirse y hacerse instrumento de cultura. Alonso Zamora Vicente así lo entiende—como así lo entendieron nuestros clásicos—, y ése es su punto de partida: el lenguaje del pueblo (no populachero) que debidamente tamizado—aquí, precisamente, reside la maestría del artista que lo utiliza—lo devuelve al pueblo, quien lo asume como creación propia, ya que él es quien lo maneja.

Este arte creativo en Alonso Zamora Vicente ha pasado por diversos estadios y ha adoptado, tanto en lo formal como en el contenido, diferentes estructuras.

«PRIMERAS HOJAS», O VISIÓN POÉTICA DE UNA REALIDAD

> «... también tú vas a ver / cuánto va a dolerme el haber sido así»
> (César Vallejo.)

Constituye—desde el punto de vista de su aparición cronológica—el primer volumen de prosa creativa de Alonso Zamora Vicente, aunque debido a su indudable dominio técnico y a ese «saber estar» como creador nos hacen pensar que el oficio y recursos de auténtico creador provenían ya de antaño:

> «No debió ser el primero por la plena posesión de un arte complicado y por la gran novedad de procedimientos estilísticos» [6].

El volumen se compone de dieciocho relatos, circunscritos a sus recuerdos infantiles, formando un todo compacto, tanto desde el punto de vista de la estructura como del contenido, aunque fue descrito por su autor «como conjunto de cuentos cortos, inconexos, de evocación de la infancia, dentro de las formas del llamado cuento lírico» [7] tenemos que disentir de esta opinión—por supuesto, muy significativa—en cuanto a lo de «inconexos»; siendo, precisamente, el «yo» del narrador—eminentemente lírico—quien inunda toda la narración y hace posible que los dieciocho relatos se conviertan en fragmentos poetizados de un todo perfectamente orgánico: su infancia.

«Para Alonso y Juan, devuelta memoria y reestrenándose», es la dedicatoria del libro dándonos la pauta para que en este sentido entendamos lo que de evocación, presentación del pasado conlleva *Primeras*

---

[6] RAFAEL LAPESA: «Discurso (de contestación a A. Z. V., en su recepción pública en la Real Academia Española, el 28 de mayo de 1967)», Madrid, *R. A. E.*, págs. 127-142.

[7] ALONSO ZAMORA VICENTE: «Yo escribo los domingos», en *Prosa Novelesca Actual*, Segunda Reunión, agosto 1968; Santander, 1969, pág. 280.

Hojas; constituyendo, además de una técnica o motivo literario, una necesidad, según palabras del propio autor: «es la mejor terapéutica para olvidar el pasado».

Sin embargo, creemos que no, ya que *Viejos retratos*—su primer relato—nos confirma en lo contrario: «El libro responde a una íntima necesidad de conservar el ayer» [8], y quien nos narra en *Viejos retratos* —que empieza de forma indirecta—no es el autor sino un personaje ya mayor «voz tibia y cansada» que sirve de puente al narrador y de quien se vale para acercar el pasado al presente y viceversa, o unir ambos («No pases tan deprisa, se arrugan las hojas»)... «y tú no habías nacido (enciende, no veo bien)». Con lo que, a nuestro entender, queda poetizada la narración al introducirnos un dato del relato tradicional: el atardecer o primeras horas de la noche, que soportan el paso lineal de las hojas del álbum con recuerdos perfectamente atrapados y apresados en un espacio.

El estilo directo (todos son parecidos, papá) (qué se dicen, nunca se baten) aparece pausadamente, y siempre para mostrarnos algo. El niño, a partir de «Mañana de domingo»—segundo relato—se siente activo; ya no es una persona mayor quien nos va a ir mostrando el mundo sino que éste, en su medida, se ha activado y hecho presente en la acción del niño que es quien nos lo va a ir mostrando y organizando, de este modo en «La primera muerte» el mundo infantil—frente a los adultos—aparece como gran dominador de la escena. La muerte, aunque nos duela, se nos da empequeñecida y poetizada porque el niño al sentir la opresión del narrador se revela y nos da su mundo:

> «... y a Elisa que llora a grandes gritos, que se cae, el sombrero se le vuelca... (Mira, vamos allí, se le ha caído el sombrero a Elisa, se le va a mojar)... Dorotea es una llorica y las señoras no dejan de suspirar y de decir: pobrecito, tan pequeño.»

Y ya es el mundo del niño, aunque matizado y contrastado por el de los mayores, el que nos irá dando en «Vuelta de los toros», «Música de la calle», «Tarde de Rosales» y «Aleluyas», en donde nos invita a acompañarle por el Madrid de su niñez.

Un Madrid que responde a la década de los años veinte, en el que era fácil reconocerse: «Allí va doña Amalia, descalza como el año pasado, es para que se le casen las sobrinas, sí, sí, no hay quien cargue con ellas...», y pasear morosamente por las Vistillas, Campo del Moro, la Almudena, calle Mayor: «... media tarde. Campanas de San Andrés y de San Francisco que llaman a algo», sin que presuponga, en modo

[8] A. F. ZUBIZARRETA: «Lengua y evocación en *Primeras Hojas* de Alonso Zamora Vicente», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* vol. XXXI, núm. 90, junio 1957.

alguno, una visión costumbrista en el sentido que tradicionalmente se toma al término, ya que el niño cuenta lo que ve, pero no nos hace una interpretación de ello.

Su mundo y el de los suyos nos lo presenta en «Pesadilla», «En el huerto», «La Casa de Campo», «De visita», y sus deseos más íntimos en «Escapada», «Tarde de cine», «La verbena», «Veraneo» y «El colegio» hasta llegar a «Polichinelas», amalgama de monólogo, estilo directo, distintos niveles de lengua, y todo ello bajo la mirada atenta del niño:

> «Entra, toro; alto, toro, no seas bruto, que me has clavado un cuerno en la barriga, y los chicos ríen, ríen sorbiéndose los mocos, y los mayores ríen, y ríen, un fleco de carcajadas descolgándose de la tarde lentísima, y el torero que muere y resucita y vuelve a entrar a matar, y las mulillas, los cascabeles resonantes, una plaza de toros quimérica, adivinada en la cuadrada superficie de los polichinelas, y, sin embargo, enaltecido redondel de sueños, bondadoso, con sol y nunca sombra, yo sentado en el suelo, mientras los barquillos (del gallego ése gordo, como siempre) caen por la comisura de los labios, abobados, entre risa y risa desgajándose» (pág. 124).

Con él cierra la estructura material del volumen, no así su evocación lírica de la infancia, ya que, al eliminar las autorreflexiones, la narración queda abierta. Idea que se ve robustecida por el epígrafe final: «... también tú vas a ver/cuánto va a dolerme el haber sido así».

El narrador nos ha situado en ese mundo vago del recuerdo—su recuerdo—del que nos va a ir dando múltiples toques de atención para que lo hagamos nuestro—nosotros los lectores—, en la manera de lo posible y, de esta forma, revivir nuestra infancia aunque, naturalmente, con distinta sensibilidad.

> «Hay una faceta de universalidad en esta experiencia, porque es la de todo un niño que descubre la muerte, el miedo, el dolor, la soledad, la naturaleza, la colisión entre la realidad y la imaginación, entre la vigilia y el sueño. Hay también una faceta individual, implantada en un doble plano, psicológico e histórico y social» [9].

En el volumen, junto a los recursos técnicos tradicionales, propios del género, aparecen como novedades estilísticas más notables [10] elementos de enorme sencillez: desaparición de los signos ortográficos de interrogación y admiración:

> «Tarde de Rosales, luto cercano. Volvíamos despacito, a pie, ya el sol bajo. Delante los mayores, seriecitos, qué irán preparando; hay que ver, a Paco habrá que ponerle pantalón largo en seguida. Detrás Do-

---

[9] EMILIA DE ZULUETA: *Ob. cit.*, pág. 188.

[10] Véase EMILIO SALCEDO: «Las narraciones de Zamora Vicente», en *La Gaceta Regional*, Salamanca, 2 agosto 1957.

rotea, conmigo a rastras; anda, hombre, no remolonees (oye, Dorotea, para qué vale patinar, qué es Parisiana, por qué me da perras ése que viene con Elisa ahí detrás, no miran por dónde van, tropezarán, por qué se marcha antes de llegar a casa, por qué no se puede hablar así de él); te callarás, se va a hacer de noche, hoy no se va a poder rezar el rosario, con el novio tenemos bastante, y andamos, calle Bailén adelante...»

Imágenes como resultado de una muy aguda sensibilidad ante la naturaleza:

«Con su aire de bidón oxidado y mugriento» (pág. 18).

«Y se les oía pisar encima de los restos de leña, que crujían sedosos, con un olor bueno a montaña, a desordenada brisa de humo y hierbas transitorias, olor de paseo al sol» (pág. 39).

Los personajes aparecen siempre presentados con un ademán característico y, por supuesto, con su relación social o familiar que hace posible el recuerdo:

«La tía Plácida, da igual que toquemos o no las paredes...» (página 79).

Asimismo, el recuerdo pasa al presente por medio de la observación precisa, el toque exacto:

«Veía aquellas extrañas ceremonias, ir y venir de caballos, sables en alto (qué se dicen, nunca se baten)» (pág. 17).

Esta actualización del pasado, o el recrearse en él, va a ser conseguida mediante el empleo de los tiempos verbales, frente al uso del imperfecto como fórmula introductora del cuento va a oponer, en la mayoría de los casos, bien el presente evocador («Cuando me asomo al balcón de la casa paterna», «Vuelvo a ver la mañana del sol»), bien el estilo directo, bien el imperfecto narrativo.

«Esta trabazón proustiana de los tiempos conseguida mediante la utilización conjunta del estilo directo (el presente dentro del pasado), con la narración en pretérito (recuerdo mantenido en el pasado) y con la narración en presente (activación máxima del ayer 'era—como muy bien dice Zubizarreta—la condición indispensable para reavivar el pasado')» [11].

El tiempo que tiene como finalidad darnos la totalidad de las acciones del niño nos lo presenta a través de las estaciones del año:

«Primavera adentro llegaba el hombre del organillo» (pág. 36).

«Fue aquel otoño en que también hubo crisantemos, blancos, amarillos, con su aire estúpido, despeinados bajo la lluvia» (pág. 66),

[11] M. Ariza: «La prosa creativa de Zamora Vicente en *Primeras Hojas*», en *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, 1969-70, págs. 298-299.

y por los juegos de los niños (pídola, canicas, trompo) que van implícitamente ceñidos a un tiempo.

De igual modo, encontramos acumulación de elementos del recuerdo, diálogos, pensamientos agolpados por lo que dice el niño o le dicen, aplicación del monólogo interior—téngase presente que su aplicación es anterior al llamado «boom» de la narrativa hispanoamericana.

> «Libro delicadísimo, de revueltas y emocionadas estampas, como imágenes de una infancia que se amontonaran entrechocándose, para surgir como realidad, con esa barahúnda que es la realidad, notamos que estamos ante un extraordinario prosista, un maestro de la prosa, renovador o domeñador de ella. Porque hace falta mucho dominio para ese agrupamiento casi sincrónico, de lo que viene de la mente del niño, de lo que dice o le dicen, de imágenes visuales o auditivas de toda suerte, que le llegan» [12].

«Smith y Ramírez, S. A.», o creación simbólica

Constituye su segundo volumen de narraciones, y con él técnica y semánticamente nos introduce íntegramente en un mundo imaginario y desligado directamente de sus propias e íntimas experiencias.

> «En *Smith y Ramírez, S. A.* había unas cuantas historias—¿historias?, ¿ficciones?—que, algunas al menos, también habían salido por vez primera lejos de España. Otras aquí, en Insula, Cuadernos Hispanoamericanos. Papeles de Son Armadans. Son de signo muy diferente a las de *Primeras Hojas,* pero también dominicales. En el delantalillo lo explico. Si son seis o siete, son seis o siete frustraciones. No sé si ahora se vuelve a destacar el cuento del absurdo, de lo loco y vano, pero en los años cincuenta y tantos no se hacía. Aquí, quiero decir» [13].

Con él nos intenta dar, y lo consigue, un mundo que en algunos relatos se acerca a lo absurdo, en otros, a lo futurista, y en todos hay un algo de fantásticos que lo desligan de su «yo» íntimo para dar paso al «yo» épico.

> «Casi todos son cuentos fantásticos cuya acción ocurre, no en el mundo mágico de la bella durmiente o Aladino, sino en el aturdimiento de las grandes urbes» [14].

La temática, esencialmente fantástica, se adentra, en algunos relatos, en el campo del absurdo, y en una época en que este género no era cultivado por creadores españoles, al menos aquí.

---

[12] Dámaso Alonso: *Ob. cit.,* pág. 131.
[13] Alonso Zamora Vicente: *Ob. cit.,* pág. 283.
[14] R. Lapesa: «Alonso Zamora, hombre y narrador», en *Papeles de Son Armadans,* núms. CCIX-CCX, Madrid-Palma de Mallorca, 1973, pág. 331.

Siete narraciones lo componen perfectamente agrupadas en: *a)* relatos eminentemente fantásticos—«Anita», «Pasado mañana», «Apiguaytay» y «Un pobre hombre»—, y *b)* relatos del absurdo—«De segunda mano», «Smith y Ramírez, S. A.», y «Tren de cercanías»—, aunque conservando una clara unidad: esa creación simbólica que proviene en todos los casos de una inserción de lo irreal en lo real.

> «...y aunque podríamos estar tentados de calificar, todos los cuentos que lo componen, como fantásticos, hay tres cuentos en que lo inquietante, el horror, tiene otro sentido: introducirnos, no en un mundo en que los límites son borrosos, sino en un mundo absurdo» [15].

Ahora bien, el absurdo—conseguido técnicamente, en la mayoría de los casos, por medio de una enumeración caótica—que se desprende de los relatos de Alonso Zamora Vicente no pertenece al mero mundo de las ideas o de lo abstracto, sino que se encuentra inmerso en la vida cotidiana de nuestro vivir.

> «Estos relatos, que dan al absurdo realidad intensamente vivida, no son mero vistuosismo imaginativo: apuntan a problemas fundamentales de la existencia humana—la superviviencia, la identidad personal, la busca de algo esencial que nos falta, la culpa y la expiación» [16].

Alonso Zamora Vicente, ya lo hemos apuntado, nos plantea el problema del hombre dentro de su contexto histórico, y el mundo del absurdo que proviene de *Smith y Ramírez, S. A.*, queremos interpretarlo como el caos que el nazismo y sucedáneos produjeron en la estructura social y, especialmente, en los jóvenes de aquella época:

> «Yo no debo decir nada de este libro que, en partes, ha sido traducido y comentado—y muy comentado—en la Europa que había visto los campos de concentración y la total pérdida del respeto a la condición humana» (Alonso Zamora Vicente: *Yo escribo los domingos,* página 283).

Analicemos para una mejor comprensión «Anita»—apartado *a)*—y «Smith y Ramírez, S. A.»—apartado *b)*.

«Anita» * está dividido en cinco secuencias. Daniel Aguilar—primera secuencia—conoce a Anita en un cabaret y cree enamorarse de ella; le llama la atención su perfume ajado y su vestido pasado de moda, y le ofrece su abrigo. Quiere obtener de ella algo más—acostarse con ella—y sólo obtiene una cita y una dirección.

---

[15] José Antonio Cáceres: «Lo fantástico y lo absurdo en *Smith y Ramírez, S. A.*», en *P. S. A.*, número citado, pág. 234.

[16] R. Lapesa: *Ob. cit.*, pág. 331.

* Según el propio autor, el tema fue tomado de una noticia en la prensa bonaerense; tiempo después el autor recibía una carta de Max Aub indicándole que era el mejor relato de los que se habían escrito sobre el tema.

Al día siguiente, por la noche, vuelve al cabaret y Anita no está —segunda secuencia—. Había pasado el día recordando particularidades de la noche anterior y pensando en el reencuentro.

Intranquilo, por su ausencia, Daniel acude a la guía telefónica, ante la falta de comprensión decide colgar el teléfono y marchar en taxi a buscarla—secuencia tercera—. Llega a la casa—cuarta secuencia—y ante un retrato de Anita, la madre que sale a recibirle le dice que es su hija que murió hace diez años; es, entonces, cuando cobran su sentido las pistas que nos había dado (zapatos y traje pasados de moda, labios fríos, olor a tierra húmeda).

En la secuencia quinta, Daniel, al salir de visitar el Panteón familiar, se encuentra con que en el cobertizo del jardinero está colgado su abrigo. Daniel, ante la explicación del jardinero: «lo encontré el invierno pasado, sobre una cruz, en una tumba en la que siempre aparecen cosas extrañas», comprende lo que antes nos ha querido dar a entender el autor.

Smith y Ramírez, S. A., que da título al volumen, es el más extenso y complejo. Consta de un Prólogo y cinco capítulos, haciendo el quinto de Epílogo.

> «La novelita corta que da nombre al volumen *Smith y Ramírez, S. A.*, es, sin más, la vida en uno de esos gigantescos almacenes modernos donde se vende de todo: mandarinas, arte, felicidad, cacharros, enfermedades, sentimientos, detergentes. También hay impermeables. Bien. En ese almacén, hay un departamento especial para los niños perdidos en las apreturas. Allí se les recoge, se les guarda, no se devuelven. La técnica más actualizada se encarga de reglamentar su peso, emotividad, ensueños, trabajos, desfallecimientos... La novelita persigue la vida de una niña perdida para su felicidad en esa casa, un día de rebajas, y que permanece allí hasta que llegue el día de su boda. Toda la perversión que nos caracteriza hoy aparece allí—dicen—con muy buen humor. (Sí, sí, buen humor... Para bollos está el horno.)» (Alonso Zamora Vicente: *Yo escribo los domingos,* pág. 283).

Punto de partida: una niña, Ketita, se pierde en unos grandes almacenes de una ciudad monstruo de nuestro tiempo. El hecho, en sí, es trivial o al menos es frecuente que se dé en nuestra sociedad, pero el autor no se limita a una mera descripción del hecho, sino que va más allá, y mediante sucesivas enumeraciones caóticas nos introduce en un mundo—los Grandes Almacenes—del que es imposible salir, bien por lo absurdo del mundo: «Los Grandes Almacenes, "el orgullo y el remedio de la ciudad", el "cerrado paraíso visitable", tiene notas que lo aproximan a los ámbitos clausurados del castillo Kafkiano, universo con sus propias leyes, las del absurdo que afecta todas las categorías cono-

cidas»[17], o bien porque con sentido futurista podamos entrever un régimen totalitario, mecanicista e intolerable: «Esos Grandes Almacenes pueden representar el nazismo o el fascismo en general, pasado, presente o futuro de un mundo tecnificado de hombres alineados—como en el Mundo Feliz aldohuxliano—y del que no se puede escapar, pues siempre hay alguna cosa que lo impide»[18].

«Departamento de niños perdidos», con once secuencias, constituye el primer capítulo. En él se nos presenta a los dos personajes: Ketita, la niña que se pierde, y la señora Falk, que lleva tres años a su servicio; y los diversos intentos de recogerla que resultan fallidos—todos ellos lógicos dentro del alucinante y deshumanizado mundo que se nos narra—, bien por las rebajas, bien porque pierde el turno, y un sinfín de enumeraciones. Los padres de la niña (los doctores Castex) permanecen despreocupados, ya que confían ciegamente en la organización y, podríamos añadir, en la ciencia por la ciencia.

Pasan los días, meses, y la señora Falk decide sobornar al encargado que custodia la entrada—el soborno es posible—y lo logra, descubriendo un mundo de horror y pesadilla. Esta entrada sirve de elemento estructurante con el segundo capítulo, ya que en él se nos va a descubrir el laberinto (y su horror) en que Ketita vive.

Seis meses después —«Ketita habla», segundo capítulo—, constituido por tres breves secuencias. Por ellas, nos enteramos de la muerte de los padres de Ketita (en accidente) y de las lesiones de Ana Falk. Siguen tres cartas—«está muy bien, muy bien y muy contenta», le recomiendan que diga—en las que se alegra de la recuperación de Ana, de una sonámbula y de que cumplirá catorce años el mes próximo y, por tanto, podrá salir. Pero su anhelada salida para conocer el mundo exterior ya no encuentra justificación posible ante los ojos de quienes hacen posible la organización, porque su punto de contacto exterior, Ana Falk, ha muerto.

«La jugarreta», capítulo tercero. Con su muerte, Ketita, «No lloró. No sabía cuál era la costumbre fuera de los Grandes Almacenes Smith y Ramírez, S. A.», ha perdido toda esperanza de abandonar el Departamento de niños perdidos.

Capítulo cuarto, «Día a Día». «Estreno hoy el tomo LXXXVIII de mi diario». Es la forma que más conviene a su estructura, ya que Ketita, al no poder comunicar con alguien, decide anotar en un diario su acontecer diario. (Diecisiete días registrados.) Ha habido, pues, un proceso de interiorización que encuentra su punto de salvación (después de muchos intentos y fracasos) en el amor hacia Peter—«cuando pa-

[17] Emilia de Zulueta: *Ob. cit.*, pág. 200.
[18] José Antonio Cáceres: *Ob. cit.*, págs. 244-245.

rece que el amor va a realizar el milagro, ambos mueren—. En todos esos años no han logrado integrar a Ketita en el sistema y eso no tiene perdón» [19].

«El comentario», capítulo quinto, esencialmente cumple la función de Epílogo.

> «...El profesor, como decíamos, en el colmo de la justificada dicha, apretó otro interruptor vecino al oportuno. La pareja murió electrocutada.»

Al ser la materia narrada distinta a *Primeras Hojas* también lo es el punto de vista del autor como elemento estructurante. El autor aquí se sirve de sus personajes o de un narrador como trasfondo narrativo que dará paso a una forma plenamente desarrollada en posteriores publicaciones: el falso monólogo.

Técnicamente se somete a las normas de la narrativa clásica del género ficción: el narrador se adueña del relato que abandona paulatinamente para ir dejando paso al diálogo de sus personajes, éstos, en algunos casos, convierten sus diálogos en auténticos monólogos y, en otros, recurren a la forma epistolar.

El diálogo se presenta ya disociado; las personas gramaticales empleadas son la primera (singular y plural), la tercera y la segunda (diálogos y toques de atención).

En un proceso narrativo como el de Alonso Zamora Vicente el concepto de la imagen va íntimamente unido a su forma de escribir, ya que en multitud de ocasiones la imagen forma parte del monólogo, diálogo o soliloquio.

No existe duda alguna de que Alonso Zamora Vicente es un gran domeñador del lenguaje y posee—como buen observador, extraordinario diríamos—una muy aguda sensibilidad ante la naturaleza, de ahí que las imágenes aparezcan como algo propio y esencial en su narrativa [20].

> «Cuando Anita reanudaba la charla, era un viento vivo y generoso» (S. y R., pág. 9).
>
> «Olor de tierra húmeda y flores imprecisas, olor ajado, innominable, entristecido» (S. y R., pág. 10).
>
> «Va despacito, camino de la estación, entre la lluvia cobarde» (S. y R., página 19).

Como, asimismo, párrafos de gran riqueza metafórica:

---

[19] José Antonio Cáceres: *Ob. cit.*, pág. 245.

[20] Su forma y uso se oponen claramente a las teorías de Robbe-Grillet, que busca la descripción de los objetos desnuda de toda significación. Véase J. Bloch-Michel: *La nueva novela*, Guadarrama-Madrid, 1967, pág. 22.

«Me crecía la cólera desde el codo abajo, y a él le nacía una lejana noche desolada en los hombros» (S. y R., pág. 67).

«Negro todo ya, perdiéndose río adentro, profundo respiro, una estrella nuevamente tensa en la superficie ya tranquila, gradualmente endurecida, compacta soledad sobre el zumbo de la esclusa y apretándose» (S. y R., pág. 78).

En *Smith y Ramírez, S. A.*, los personajes tienden a ser héroes, dada la contextura de los relatos. Solamente los protagonistas, en el sentido clásico del término, tendrán nombre propio; los demás personajes se nos presentarán de una forma parcial y luego, a través del relato, se nos irá dando el resto de los datos directa o indirectamente.

Igualmente, hemos de destacar que de los protagonistas—normalmente dos—uno es presentado, al menos parcialmente, por el otro, y el segundo, lo es por descripción en tercera persona:

«Daniel Aguilar salía del cabaret muy contento. Quizá por vez primera en su vida lo había pasado bien. *Anita* era una muchacha deliciosa, muy distinta a las que solía convidar otras noches» (S. y R., página 9).

«Sonia no cabía en sí de puro contento. Martes ya, y pasado mañana la boda... y la tienda de cuadros, con esas reproducciones de Chagall que no le gustan a *Claudio,* este Claudio a veces tiene unos gustos... y piensa en Claudio, que vuelve de su pueblo, su último regreso de soltero» (S. y R., págs. 18-19).

Con relación a los tiempos verbales empleados el predominio del imperfecto narrativo es notorio.

Así, en «Anita» la dualidad predominante es imperfecto-indefinido:

«Daniel Aguilar *salía* del cabaret... Anita *era*... le *quedaba*... cuando Anita *reanudaba*... se *sentó* a su lado... le *pareció*... Imperfecto-presente en Pasado mañana.»

«Sonia no *cabía* en sí... se le *iba* la mano... *Sonia apretaba* el paso... y *piensa* en Claudio... que *vuelve*...»

Esencialmente el tiempo, o su noción, se nos da, preferentemente, por manifestaciones externas: la lluvia, el sol, la luna, el calor, el frío, etcétera, forjando uno de los rasgos estilísticos más característicos del autor:

«Ya llevaban un buen trozo andado cuando Daniel, entre mimo y mimo, se dio cuenta de que Anita iba a cuerpo. Hacía frío. La noche... (S. y R., pág. 10).

«Media tarde, una transparencia amarilla llenando la espera, otoño arriba» (S. y R., pág. 144).

...y quisiera yo ser bueno conmigo/en todo (César Vallejo).

Nos introduce en un mundo real—querámoslo o no—en donde pululan personas de todo tipo y condición social y con las que, a veces, a trancas y barrancas tenemos que convivir.

Significa, con su lenguaje concreto, el choque con la gente que nos rodea.

Aunque Manuel Ariza lo trata de «cuento de transición» [21], creemos que temáticamente constituye una anticipación de su quehacer posterior, y más teniendo en cuenta la anterior creación *Primeras Hojas* y *Smith y Ramírez, S. A.*, lo definiríamos como un paso adelante en su temática.

Sin embargo, desde el punto de vista técnico, conforme un oasis sin relación posible entre la anterior y posterior obra de Alonso Zamora Vicente, ya que hay una adecuación perfecta entre espacio y tiempo narrado.

La acción dura aproximadamente el mismo tiempo que invertiríamos en hacer una lectura reposada: comienza a las cuatro de una tarde de abril y cierra a las seis. El elemento tiempo, ininterrumpidamente, está presente. El autor empieza dóndonos una visión externa: «Tiempo de abril, las cuatro de la tarde», inmediatamente nos refleja el reloj de la catedral y los cuartos de hora y, a continuación, la narración se encoge y alarga bajo una trepidante sensación de tiempo:

> «¡Date prisa! ¡Van a venir!
> ¡Bueno, bueno! ¡Ya voy!» (pág. 12).

y el tiempo se adueña de la tertulia:

> «Un estallido de quietud donde el tic-tac del reloj se adueña de la sala. Parpadeo de luces. Brillos furtivos en los marcos, en las consolas. Tic-tac, tic-tac, tic-tac» (pág. 52).

El título nos da la localización espacial: el balcón, que deja paso al foco del salón «junto a la mesa camilla», en donde doña Piedad va a pasar cerca de dos horas junto con sus contertulias.

La estructura, pues, es simple: se abre y cierra con la tertulia. Fiel reflejo, por tanto, de la realidad, en la que la adecuación tiempo-espacio se fusionan perfectamente.

---

[21] M. ARIZA: «Un balcón a la plaza: cuento de transición», en *P. S. A.*, págs. 247-255.

> ...querría/ayudar a reír al que sonríe,/ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,/cuidar a los enfermos, enfadándolos,/comprarle al vendedor,/ayudarle a matar al matador—cosa terrible—,/y quisiera yo ser bueno conmigo/en todo (César Vallejo.)

Temática y estructuralmente queda agrupado bajo este epígrafe el resto de sus obras, tanto los volúmenes *Desorganización, El mundo puede ser nuestro* como los, ya numerosos relatos, que permanecen sin agrupar.

Con él, Alonso Zamora Vicente entra de lleno en este nuestro mundo real, en el que se detiene morosamente sobre estructuras sociales que han perdido el rumbo o su forma de vida, y se aferran desesperadamente a situaciones pasadas—la guerra civil está presente.

El tema de la guerra civil, directa o indirectamente, aparece como una honda preocupación en el quehacer creativo de Alonso Zamora Vicente. Sin embargo, no encontramos en los relatos un planteamiento previo de las causas que originaron la guerra civil, ni siquiera alusiones a los distintos frentes en los momentos álgidos de la contienda, sino que las alusiones van dirigidas a los problemas que provocó y a las dificultades que creó.

La vida presente, su forma en muchos casos, es el resultado de «algo» que ocurrió, y ese «algo» no ha sido otro acontecimiento que la guerra que dividió, una vez más, España.

La guerra—ese gran mal—que azotó España (bien para muchos) se nos muestra y se nos da desde diferentes ángulos, pero sin una determinada posición previa, y de todos ellos emana una gran tristeza conmiserativa, tanto hacia quienes comunican como hacia el receptor.

Pero en todos ellos está presente el hecho real, inamovible; se parte en ellos de un hecho real y su visión es, por tanto, muy amarga; desgraciadamente, ha sucedido. Y a partir de este momento vamos a ir conociendo por los personajes que nos hablan las miserias o ventajas que tal hecho ha proporcionado:

> «Todo el negocio se lo llevó la guerra, cuando los nacionales llegaron allí ¡pum, pam, pam! Nada. Ni el solar. Luego han hecho por allí una cárcel (Carabanchel), lo que prueba que la tierra es buena» (Siempre en la calle, *A traque barraque).*
>
> «... Yo fuera. Misiones especiales, con triple sueldo. París, Roma, Tánger, las urbanizaciones... Me relacioné. Yo tengo siempre preocupaciones sociales. Consejos directivos de esto, de lo otro, de lo de más allá. Esto es hacer patria. Es verdad que salté por encima de muchos...» (Uno es generoso, *El mundo puede ser nuestro).*

Asimismo, encontramos en los relatos de Alonso Zamora Vicente una aguda sensibilidad en los temas relacionados con la cultura—con mayúsculas—ante el estado de postración patente en que se halla.

No, no hay malignidad en su exposición sino desencanto total, y este desencanto lo expresa de la única manera posible: la insinuación irónica. Pero, ¡cuánto cariño encerrado! ¡Cuánta noble intención!, hay expresados para que volvamos la vista y recapacitemos en esas pequeñas cosas que han constituido, y constituyen—aunque algunos se empeñen en lo contrario—nuestra esencia personal.

> «Aquí somos muy científicos, eso ya está mandado retirar. La ciencia, amigo, la ciencia. Eso de la poesía era antes, cuando había genios: Campoamor, Núñez de Arce, Gabriel y Galán...» (ATB, 265).
>
> «Cervantes, cómo es posible que aún se lea a Cervantes, es absolutamente innecesario para conseguir un premio novelístico» (ATB, 125).
>
> «Se quejó... De todo, vamos, de todó. Sí, llevas razón, elogió... elogió, algo así... No me acuerdo. Ah, ya, la ley de educación» (ATB, 236).
>
> «Yo leo también aparte del *Marca* y el *Caso* el *Boletín Oficial*, es muy educativo» (*El mundo puede ser nuestro*, 48).

Todos los personajes convocados intentan salir a flote—consiguiéndolo o no—sobre presupuestos falsos y desfasados, y todo ello con el lenguaje más conveniente y real, con el suyo propio.

Es éste un lenguaje que responde a un tipo amplio de sociedad—situada en Madrid, como núcleo aglutinante—en el que la mayor coincidencia entre ellos no es precisamente la economía, o al menos bajo este prisma no nos son presentados, sino su enorme falta de educación.

El lenguaje empleado no tiene, en su conjunto, ningún matiz dialectal sino que engloba todo ese enorme mundo sin frontera alguna, y que en nuestros días aparece igualado debido al trasvase de capas sociales, y a una auténtica falta de cultura tanto a nivel individual como colectivo.

El lenguaje está lleno de modismos, giros y léxico del habla cotidiana, tanto madrileño como generalizado, y pretende ofrecer una recreación artística de la lengua más viva; ya que siempre se nos ofrece un interlocutor real o fingido que hace posible la comunicación desde el coloquio, expresión más natural—no por ello vulgar—y desde luego plenamente elaborado, aunque ahí, precisamente, radica uno de sus principales logros en la prosa: el haber elevado el coloquio a formas perfectamente válidas y de gran belleza artística.

Sin embargo, debemos dejar constancia del habla de Madrid—no, esencialmente, por madrileñismo—, sino como meta en algunos casos de mejor estabilidad económica y, en otros, como núcleo generador de corrientes, dado el influjo de su capitalidad.

«El habla coloquial de Madrid, por el prestigio de la capital y la vinculación directa con las provincias de la mayoría (¿80?) de sus habitantes está menos caracterizada, es menos exclusiva de Madrid, de lo que se cree. Las pecualiridades léxicas que ciertos autores han señalado, si no tienen una clara motivación local, trascienden pronto al ámbito urbano y provincial y se hacen patrimonio nacional más o menos aceptado» [22].

No nos es fácil sustraernos a la tentación de dar un pequeño muestreo, aunque somos los primeros en reconocer que el aspecto lingüístico, por su importancia, está necesitado de un estudio en profundidad al tiempo que abarque la totalidad, ya que estudios parciales existen.

«Lo mejor es decir las cosas a la pata la llana» (El mundo puede ser nuestro). «Pero yo, rica. Tú has tomado el número cambiado» (El mundo puede ser nuestro). «Que nanai, hombre, que las pasaste canutas» (El mundo puede ser nuestro).

Y así nos encontramos con refranes y modismos en los que el autor suple su segundo elemento, bien por puntos suspensivos, bien por el etcétera, bien con otro elemento que no cabe dentro de la estructura originaria, o por modismos tradicionales.

«No hay mal que..., etc.» (ATB).

«Ya lo dice el refrán. A carnero regalado, frénale el diente» (ATB).

«O se nace premio Nobel o se va uno a hacer gárgaras con vitriolo» (El mundo puede ser nuestro).

«Y ya sabe usted, los míos, aunque sean judíos, ea, ya no se lo digo» (El mundo puede ser nuestro).

«Todo debió andar manga por hombro, y a río revuelto...» (Me gustaba cantar).

«Ya lo dijo el poeta. Puesto que la vida son los ríos y lo que sigue, a jorobarse tocan, sí, señor» (ATB).

Del mismo modo destacamos la riqueza del léxico empleado por ser testimonio fehaciente de la masificación del lenguaje:

Y así, los *andovas* con sus *arrequives amolan, achuchan* y *avían* al más pintado. Al igual que los *bordes* y los de su *calaña* avivan su *cacumen* o *caletre* para conseguir de *bobilisbobilis* unas *beatas,* aunque sea de un *bodrio.*

«Cargar, cascar, cusqui, cutis, chic, chipem, chiripa, chismorrerías, chollos, chorrada, chubesquí, chupito, diñar, enfurruño, espichar, fardar, fetén, frioleras, fulángano, furacar, gachís, gachó, gandumbas, garulla, gilí, gilipuerteces, gris, grullos, guindilla, hortera, jeta, jeringar, jol, jorobar,

[22] E. Lorenzo: «Alonso Zamora Vicente: uno es generoso», en *Comentario de textos,* 2, Ed. Castalia, Madrid, 1974, págs. 247-282.

labia, largar, leñe, lila, lilailos, mandrias, matute, maula, memarra, morrá, naturaca, palabros, quinqué, repajolero, retrato...»

Refiriéndose al léxico y expresiones empleadas el profesor Emilio Lorenzo apunta: «Son tentadoras para el comentarista muchas voces y expresiones que ofrece el resto de la narración: préstamos y calcos del inglés como partys, bifiter (beefeater, una marca de ginebra), fueraborda (ig. out-board), convenciones "asambleas, congresos", etc., y particularidades léxicas de quien mezcla lo vulgar y popular (finolis, retratarse «pagar», chocheces, pejiguera, tele, camamas, niñatos, soleche, carota, tongo, mi menda, prepa(ratorio), propi(na), etc., y, finalmente, algunas peculiaridades léxicas del autor: memarra, mazagatos "paleto", "zafio"; chillotear, traspellados "desgraciados"» [23].

Esencialmente, con relación a sus anteriores volúmenes, representa el paso a la calle, a la anécdota más o menos encumbrada y, por supuesto, recogiendo los grandes y pequeños problemas de esa extensa capa de sociedad que se ha constituido desde la guerra hasta nuestros días: el cura, el farmacéutico, la comerciante de barrio, la solterona, el mundo de los viejos y asilados, el taxista, el obrero, el artista de circo, el emigrante, el poderoso, el encumbrado en cargos oficiales, y los jóvenes que representan a la juventud del mini, del papi, de la boite y de alguna cosa más, o esos que se pasan el año ahorrando para broncearse en las playas y vivir como los ricos, aunque sea a plazos. Y hasta, inclusive, el propio Alonso Zamora Vicente salta al ruedo, con su nombre, convocado por sus personajes.

> «Hay por ahí un fulano con unas intenciones que válgame Dios, un tal Alonso Vicente, o una chorrada así, que, en cuanto pesca algo de este tipo, ¡zas!, lo escribe, y ya sabes, se acabó lo que se daba» («La vida es dificililla», *El mundo puede ser nuestro)* *.

Especial interés merece el mundo de los ancianos, de los asilados que en Alonso Zamora Vicente sirve para presentarnos la realidad actual mediante el contraste. El contraste surge por comparación de esas pequeñas cosas que han constituido sus vidas y que no encuentra cabida en los actuales moldes que presenta la sociedad.

> «Presiento que, en mucho tiempo, éste será mi quehacer extrafilológico. Gente. Gente, hombres y mujeres que, con sus defectos aparentemente ridículos, pueden probar documentalmente que han nacido peque-

[23] E. Lorenzo: *Ob. cit.*, págs. 249-250.

* «Hombre, ahora caigo. ¿Usted no conoce a ese Zamora Vicente, que escribe a veces en *Ya*, su periódico de usted? Pues a ése le sacaba yo de paseo, que en su casa no le aguantaba nadie, y le digo a usted que sería por la escarlatina, o porque nació así, qué le vamos a hacer, que era la mar de atravesado y fastidión, que no daba una en el cole y tenía una intención que válgame Dios. Un miura el angelito. Y ahí le tiene usted escribiendo pamplinas la mar de aburridas en un periódico de derechas» («Todo tiempo pasado», *A traque barraque).*

ñitos, como decía César Vallejo. Y, añado yo, por mi cuenta, también pueden probar que no han tenido nunca a nadie que les ayude a crecer»[24].

La forma clara y voluntariosa con que el autor nos lo presenta es a través de la inteligencia, por lo que el contraste produce una ironía perfectamente matizada y que, en algunos casos, alcanza el amargor de la realidad que, por desgracia, existe. El sinsabor proviene de presentar la realidad tal cual es, sin tapujos; y es la propia realidad de la situación, o situaciones, la que proyecta la ironía al lector o testigo de la situación que esté capacitado para ello.

«Burla burlando, surge la denuncia de lo que no debería ser, la protesta insinuada o patente contra la sinrazón o la injusticia. En la realidad de su brega diaria Zamora sabe también protestar disimulando su rabia con sonrisas»[25].

Técnicamente, el narrador y las descripciones dejan paso al monólogo que quiere romper y, significativamente, lo consigue en diálogo. El falso diálogo—soliloquio—, lleno y matizado de una gran riqueza léxica, el hablar de la calle, configura en estos volúmenes su última, de momento, faceta artística-estilística.

La técnica empleada es, a la vez, sencilla y no fácil de conseguir: para que exista diálogo es necesario que se den el emisor-receptor y la comunicación, pero al no existir comunicación el posible diálogo queda roto y con él se desvirtúa el receptor particular que queda universalizado en el interlocutor. Así, en sus relatos, siempre está presente el emisor, que habla a un supuesto receptor que, a su vez, no emite.

«Porque, distintamente al famoso monólogo de la señora Bloom o de sucesores como Faulkner, nacidos en monólogos, éstos de *A traque barraque* (y el uso lingüístico lo manifiesta) son diálogos que la no-recepción ha conducido a monólogos. De ahí su valor connotativo de incomunicación en un ámbito tan aparentemente comunicado»[26].

Mención especial merecen los siguientes procedimientos:

Presentación de personajes con vínculos familiares:

«Y *mi Facundo, mi hombre,* quién va a ser Facundo. ¿Aún no sabe usted que *mi esposo* se llama Facundo?» *(ATB,* pág. 42).

«¡Fausto, rediez, te estoy hablando!, ¿no? Pues entonces... Tú, repasa; *tú, Miguelón...* y *la Fátima» (ATB,* pág. 165).

«Yo me vine dos años después para comprarme piso y casarme, que me esperaba *la Rafaela,* mi novia» *(Desorganización,* pág. 13).

---

[24] ALONSO ZAMORA VICENTE: *Ob. cit.,* pág. 285.
[25] R. LAPESA: *Ob. cit.,* pág. 335.
[26] ANTONIO PRIETO: «Desde una narración de *A traque barraque*», en *P. S. A.,* pág. 260.

Apócope de los nombres propios y acumulación de fórmulas sociales en su presentación:

«El, cualquier mañana se levanta y se pone: Tú, Dina (Dina es Claudina), ¿sabe? Pero hace así de bonito, Dina, Dina... De siempre» (*ATB*, pág. 72).

«Oiga, dígale usted a ésa; cómo se llama ésa: ah, sí, Margarita, pues Margarita, señorita doña Margarita» (*ATB*, pág. 50).

Formas estereotipadas, auténticos imperativos morfológicos, que cumplen la función de interjecciones y que constituyen «muletillas» de lenguaje en la sociedad de hoy.

«Oiga, no me diga; mira, rica; vamos, hombre; pues, sí, señor, sí; ya lo sé», son formulaciones de frecuente uso y que sirven para introducirnos en la narración.

Y, asimismo, la distorsión de la sintaxis tradicional, incorporando lo coloquial como elemento aglutinante y el empleo de palabras nada «bellas» en sentido tradicional.

«Sí, sí, y me acaricia, me sigue paseando su sonrisa por encima, tibia y vecina; qué importa que ya no haya tranvías, que hace mucho tiempo que los han quitado, y todos: Carmela, qué dices, cómo largas esas *chorradas;* el que ha entrado no es quien tú esperas, sino el huésped (¿se da cuenta?, el huésped, un representante de electrodomésticos). No hay *pipa* que valga. Huele a gas, que está el hornillo estropeado y nos vamos a atufar...» (*El mundo puede ser nuestro*, pág. 176).

Y para terminar, retomamos lo que ya en diversas ocasiones se ha dicho aplicándolo al realismo español: «Este tomar como materia prima del arte la realidad inmediata, no sólo en su aspecto físico y externo, sino también en lo moral y humano, es la base del llamado realismo español, concepto engañoso que va, estéticamente, mucho más lejos que una pura reproducción de lo aparente».—*JESUS SANCHEZ LOBATO. (Virgen del Coro, 20, 4.º-1. MADRID, 27.)*

LA UNIFICACION EUROPEA: MALOGRO DE UN IDEAL ORTEGUIANO

Los aciertos intelectuales de Ortega son de una trascendencia indiscutible y muchos de sus conceptos, elaborados hace decenios, siguen imponiéndose no sólo por el prestigio del gran pensador español, sino también por la fuerza de la realidad misma. Así como un solo ejemplo,

la visión casi apocalíptica de las masas sigue siendo el tema de una polémica apasionada. Cito las palabras de Henry Fairlie en su libro, salido hace unos meses, *The Spoiled Child of the Western World:* «It is half a century since Ortega y Gasset described *The revolt of the masses* and, although it has often been challenged, the theme has entered deeply into the imagination of our time. It was not, of course, only his theme; but he save it an expression that was more complicated and penetrating than did anyone else» [1]. Como todo verdadero filósofo, Ortega tenía mucho de profeta (y hasta decía que sin la dimensión profética no se podía hacer frente al cariz de los problemas contemporáneos). Con razón, Julián Marías le ha llamado alguna vez «filósofo de la segunda mitad del siglo XX».

Pero aunque profeta con respecto a tantas cosas de hoy, Ortega no fue nada místico. Sus visiones surgen de la realidad y su filosofía se arraiga en lo posible. No se cansa de repetir de una u otra manera que el hombre no tiene más remedio que arrimarse a las cosas de este mundo tal como es, y no como debe ser. Por tanto, no cabe otra perspectiva del mundo que la de su propia vida. Pero si tal fórmula supone formidables limitaciones, también ofrece fabulosas posibilidades de enriquecimiento filosófico. El mundo real, el de aquí y ahora, supera con mucho cualquier mundo imaginario. De ahí la honda preocupación de Ortega por las cosas mundanas, incluso la política, e incluso, desde luego, la unificación de Europa.

Sin embargo, no todas las visiones de Ortega se han realizado, y hay que confesar que precisamente ésta, la unificación de Europa, se ha malogrado. Lo cual no quiere decir que en su hora la unificación no fuera una posibilidad, hasta una probabilidad. Lo era, y más que un mero esquema abstracto o ideal, era ya hasta cierto punto una realidad. Conviene tener presente lo que decía Ortega hacia 1930: «Si hoy hiciésemos balance de nuestro contenido mental—opiniones, normas, deseos, presunciones—, notaríamos que la mayor parte de todo eso no viene al francés de su Francia ni al español de su España, sino del fondo común europeo. Hoy, en efecto, pesa mucho más en cada uno de nosotros lo que tiene de europeo que su porción diferencial de francés, español, etc.» [2]. Y en otro lugar observa: «Este enjambre de pueblos occidentales que partió a volar sobre la historia desde las ruinas del mundo antiguo se ha caracterizado siempre por una forma dual de vida. Pues ha acontecido que, conforme cada uno iba formando su genio peculiar, entre ellos o sobre ellos se iba creando un repertorio

---

[1] Lleva como subtítulo: *The miscarriage of the American Idea in our Time* (Doubleday & Co., 1976), pág. 191.

[2] JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras completas,* 11 vols. (Madrid, 1961-69), IV, 271. (Las demás citas de Ortega se refieren a las *Obras completas.)*

común de ideas, maneras y entusiasmos»[3]. No era cuestión de crear una estructura supranacional a base de esquemas puramente abstractos, sino de realizar el substrato de usos y vigencias que desde el principio había ido formando una sociedad *europea.* Pero a diferencia de una realidad a la que se llega, Europa es un punto del que se parte en busca de la unificación a otro nivel histórico.

No hace falta aquí entrar en el detalle del europeísmo orteguiano con tal que se tenga presente que al abogar por la unificación, Ortega está lejos de ninguna fórmula monolítica de la cultura. En uno de sus últimos ensayos («Apuntes sobre una educación para el futuro» [1953]) dice: «Es insensato poner la vida europea a una sola carta, a un solo tipo de hombre, a una idéntica 'situación'. Evitar esto ha sido el secreto acierto de Europa hasta el día, y la conciencia de ese secreto es la que, clara o balbuciente, ha movido siempre los labios del perenne liberalismo europeo. En esa conciencia se reconoce a sí misma como valor positivo, como bien y no como mal, la pluralidad continental»[4].

Hasta ahora se ve que el espíritu europeizante de Ortega es un afán de inclusión. Defiende la pluralidad como repertorio formal de posibilidades para el enriquecimiento de la civilización europea; y al exponer los méritos de la gran sociedad pluricultural, censura todo conato de nacionalismo exclusivista. Sin embargo, hay una serie de salvedades que hace falta señalar en el concepto inclusivista de Ortega porque tienen que ver tal vez con el malogro del ideal de la unificación. En primer lugar, al hablar de Europa, Ortega se limita formalmente a la Europa occidental. En 1934 decía: «Ya han hablado demasiado de las tres capitales que forman el Oriente europeo, confuso y bárbaro en política: Moscú, Roma, Berlín. Frente a ellas deseamos que prevalezca la vertical de la Europa auténtica, de la Europa occidental, atlántica, formada por Londres, París, Madrid»[5]. Esto quiere decir que tanto América como la Europa oriental son áreas periféricas con respeto a los países occidentales. Y efectivamente el pasaje siguiente es revelador: «Nueva York y Moscú no son nada nuevo con respecto a Europa. Son uno y otro dos parcelas del mandamiento europeo que, al disociarse del resto, han perdido su sentido. En rigor, da grima hablar de Nueva York y de Moscú. Porque uno no sabe con plenitud lo que son: sólo sabe que ni sobre uno ni sobre otro se han dicho aún palabras decisivas»[6].

Pasando al orden interno de Europa, se ve que para Ortega consiste formalmente en un repertorio de instituciones y vigencias de origen

[3] *Obras,* IV, 118.
[4] *Obras,* IX, 697.
[5] Citado por LUIS RECASÉNS SICHES, «Sociología, filosofía social y política», *Cuadernos Americanos,* III (enero-abril 1956), págs. 118-19.
[6] *Obras,* IV, 239-40.

romano y germánico. Y dice que en las regiones donde no predominaron históricamente ambos pueblos, difícilmente logra cundir el verdadero europeísmo. En términos más precisos, dice Ortega que donde no llegó el viejo liberalismo germánico no llegó Europa. Lo cual quiere decir que no cabe consustanciar el cristianismo con Europa. Nunca fue principio de su civilización, ya que fue incorporado en otras culturas ajenas a la europea [7].

Pero no es cuestión de una simple diferencia entre Europa y otras culturas. Se trata más bien de una jerarquía, o para decirlo más taxativamente, de un orden de superioridad-inferioridad. Entre Europa y el resto del mundo existe—o por lo menos existía históricamente—la misma relación que rige la sociedad en su estructura fundamental, que es de minorías y masas. No se trata de otra cosa en la segunda parte de *La rebelión de las masas* al preguntar ¿quién manda en el mundo? El que no mande nadie, y lo que es más, que no haya nadie capaz de hacerlo, es, de acuerdo con Ortega, motivo de una desmoralización mundial. «¿Qué resulta? Europa había creado un sistema de normas cuya eficacia y fertilidad han demostrado los siglos. Esas normas no son, ni mucho menos, las mejores posibles. Pero son, sin duda, definitivas mientras no existan o se columbren otras. Para superarlas es inexcusable parir otras. Ahora los pueblos-masa han resuelto dar por caducado aquel sistema de normas que es la civilización europea, pero como son incapaces de crear otro, no saben qué hacer, y para llenar el tiempo se entregan a la cabriola» [8].

Para Ortega la Europa desmoralizada e insegura de sí misma es un tipo de interregno, una fase provisional entre la Europa que fue y la que va a ser. Lo cual pone en evidencia cierto optimismo de Ortega al respeto por los años veinte. (Mejor dicho quizá, su actitud sería la de «esperanza inquieta», para usar una expresión de Julián Marías.) Son innegables los peligros que acechan la Europa soñada: la hipertrofia del Estado (el peligro máximo que vislumbra Ortega), el nacionalismo recrudescente, el fascismo, los elementos reaccionarios y sobre todo el comunismo. Y, sin embargo, queda no ya como mera posibilidad eventual la unificación europea, sino que se presenta como única salvación impuesta por condiciones históricas: «Sólo la decisión de construir una gran nación con el grupo de los pueblos continentales volvería a entonar la pulsación de Europa. Volvería ésta a creer en sí misma, y automáticamente a exigirse mucho, a disciplinarse» [9].

Años más tarde Ortega había de volver sobre el tema, pero esta vez

---

[7] Véase *Obras*, IX, 662; también *Obras*, III, 179.
[8] *Obras*, IV, 238.
[9] *Obras*, IV, 273.

con un tono mucho más pesimista. En 1954 admite: «No creo que las líneas generales del colectivismo puedan ser ni evitadas ni modificadas en grado suficiente, pero sí es posible salvar dentro de ellas ciertas formas de vida, de actuación individual, y el intentarlo sería el papel histórico de las profesiones liberales» [10].

Entre los años veinte y los cincuenta, para bien o para mal, el ideal de unificación fue frustrado, desde luego por factores ajenos en su mayoría al pensamiento de Ortega. Citemos unos cuantos. De entrada, las guerras, sobre todo la segunda mundial. Esta acabó con el equilibrio de poderes, el llamado *balance of power,* de modo que el viejo sistema de tensiones europeas fue sustituido por la confrontación de los grandes bloques oriental y occidental, encabezados respectivamente por la Unión Soviética y los Estados Unidos. Europa quedó supeditada a fines e intereses ajenos a lo que hubiera sido su destino, y lejos de mandar en el mundo, como quería Ortega, pasó a ser dominada.

Otro factor negativo en el desmoronamiento del ideal de una federación europea ha sido el nacionalismo introvertido, cuyo mejor (o peor) ejemplo fue De Gaulle [11]. A diferencia del espíritu nacionalizador, el que produjo en su hora las naciones de Europa, el espíritu nacionalista surge, de acuerdo con Ortega, de cierta antipatía mutua entre los países. Dice textualmente: «Hoy ningún pueblo admira a otro; por el contrario, se toma a mal y reprueba toda pecularidad del otro pueblo, desde la manera de moverse hasta su modo de escribir y de pensar. Este hecho significa que el 'nacionalismo hacia fuera' se ha transformado en un acobardado 'nacionalismo hacia dentro', o para usar una feliz expresión francesa, en un *nationalisme rentré*» [12].

A pesar de todo, ha habido conatos de unificación, como si Europa fuera siguiendo la línea ya irreal de su destino. Pero el más celebrado, el Mercado Común, nunca ha rebasado la esfera económica. En el caso de la Sociedad de Naciones y las Naciones Unidas—ambas concebidas según los viejos ideales occidentales—hay que decir que han estorbado la verdadera unificación al plantear como fundamento del orden internacional un derecho inexistente y al equiparar las naciones históricas e indiscutiblemente legítimas con unidades geográficas o políticas que lo son mucho menos. Además, son algo menos que aleccionadores los fracasos, para no decir las insensateces, de ambos órganos internacionales. Por eso decía Ortega en 1949: «...no puede esperarse remedio alguno de la Socie-

[10] *Obras,* IX, 699.

[11] Charles de Gaulle lanzó la expresión «l'Europe des patries», que superficialmente parece coincidir con el deseo de Ortega de conservar las culturas dentro de la gran federación europea. Pero sólo es una coincidencia verbal; las directrices del Gobierno de De Gaulle eran de pura estirpe nacionalista.

[12] *Obras,* IX, 743.

dad de Naciones—o de la O. N. U.—según lo que fue y sigue siendo, instituto antihistórico que un maldiciente podría suponer inventado en un club cuyos miembros principalmente fuesen míster Pickwick, monsieur Homais y congéneres» [13].

En realidad, la nota predominante de Europa durante los últimos años ha sido precisamente la insolidaridad frente a los problemas. Basta la falta de una política coherente, es decir, europea, ante la extorsión de los países petrolíferos para ver que Europa ha experimentado el deterioro de una serie de posibilidades fabulosas. Se puede decir—y efectivamente lo ha dicho Julián Marías—que «la inexistencia de un poder europeo unitario es, literalmente, la impotencia de Europa» [14]. Y al no realizarse la unificación en su hora, no es probable que se realice ahora que las condiciones han cambiado radicalmente dentro y fuera de Europa. Europa ya no basta, ni siquiera la imagen de una Europa unida. Desde la Segunda Guerra Mundial, la llamada «Europa libre» (precisamente la Europa de Ortega) queda referida, quiérase o no, a la influencia americana, como la Europa oriental ha ingresado en la esfera soviética. Dejo intacto el problema de si el comunismo es ajeno al espíritu europeo o si es más bien otra dimensión del viejo imperialismo europeo que sigue conquistando mundos. Caben ambos puntos de vista [15].

Desde luego, la posible vinculación interna de la Europa occidental y América no coincide con lo que dice Ortega sobre su estructura, pero al mismo tiempo posibilita la consideración de otros conceptos planteados según los moldes orteguianos. Las consecuencias del modo de pensar orteguiano no siempre coinciden con lo que dice Ortega; ni deben hacerlo, ya que Ortega mismo pone como algo aceptable y hasta deseable la superación de su pensamiento.

Fiel a los supuestos orteguianos, Julián Marías ha podido elaborar una teoría del Occidente que supera la última visión algo pesimista de Ortega. De acuerdo con Marías, lejos de formar un mundo aparte, América se presenta como otra dimensión del Occidente: «La vinculación de América a Occidente es, simplemente, su propia realidad; fuera de él no tiene ninguna, y sólo puede encontrar su falsificación y decadencia. Pero esto no implica la subordinación respecto de Europa, sino coordinación,

---

[13] *Obras*, IX, 305.

[14] «Soberanía compartida», *La Vanguardia Española* (30 de enero de 1974), 12.

[15] Puede que no se trate del triunfo absoluto de una u otra ideología dentro del ámbito europeo. Según Eugen Rosenstock-Huessy: «It is a fact, though an incredible one to the superficial democrat, that Mr. Everyman is by no means necessarily on the side of democracy in these processes of political infection. Dictatops or monarchs have supporters quite as ready and quite as devout, when the time is ripe. 'Democracy' has no surer approach to the masses of men than the other three forms of government [monarchy, aristocracy, and dictatorship]. Each form seems, strangely enough, to express a popular longing. The German civil law, the English Common Law, the French laws of nature, the Russian laws of Lenin, were all welcomed with fierce enthusiasm» *(Out of Revolution: Autobiography of Western Man* [New York, 1938; Norwich, Vt., 1969], pág. 479).

o mejor aún, integración. Europa y América son los dos lóbulos inconfundibles e inseparables de una única realidad histórico-social que es el mundo occidental»[16].

Según Henry Fairlie, una diferencia fundamental entre Marías y Ortega frente a América es que mientras éste ignora prácticamente la sociedad americana, aquél la conoce bien[17]. Tanto Ortega como Marías creen que el Occidente existe en cuanto algo inacabado, en cuanto proyecto que provoca el entusiasmo de los hombres. Pero si en otros tiempos al norte de Europa—*Germania*—funcionaba, como lo señala Ortega, como *hinterland,* donde la vieja cultura grecorromana supo lograr nuevos e inauditos triunfos, ahora lo es América de la cultura occidental. Es tanta la insistencia de Marías en la realidad americana, que cabe hablar del «segundo descubrimiento de América»—y por casualidad hecho también desde España.

Sería, pues, una paradoja digna de Ortega el que parezca no haber abarcado intelectualmente todas las dimensiones occidentales. A nuestro parecer, Ortega exhibe, a pesar suyo sin duda, ciertos síntomas de la xenofobia tan evidente desde varios decenios. Su recelo frente a América no dista mucho del desdén con que algunos intelectuales actuales o recientes tratan—o más bien pasan por alto—los temas americanos. Hace tiempo que América tiene mala prensa, y entre ciertos círculos intelectuales (incluso los americanos, desde luego) constituye casi una indecencia hablar bien de los Estados Unidos.

Sin embargo, el verdadero espíritu europeo nunca ha podido restringirse sólo a Europa. Uno de los principios de éste (al lado de su pluralismo) ha sido el afán por superarse, por no limitarse a lo sido, a lo que se llama quizá equivocadamente «la historia». De ahí el frecuente entusiasmo por otras culturas, incluso los primitivas. No por casualidad sino por el más puro europeísmo se entusiasmaron los pensadores del siglo XVIII—Tocqueville, Burke—de América. En realidad, no era nada extraño tal entusiasmo, porque América fue creación europea. Los principios de su civilización habían sido el patrimonio común de la intelectualidad europea mucho antes de concretarse en el suelo americano. Pero no es cuestión de una vinculación nostálgica e inactual. América, que Marías ha llamado alguna vez «la proa» del Occidente, sigue necesitando a Europa. Dice Ortega que Europa es una altura ideal, un punto de vista. Pero falta decir que es un punto de vista inteligente. Marías dice que Europa es la inteligencia misma, porque a lo largo de su historia no ha podido ser otra cosa. Ahora bien, América suele ser sumamente creadora sin ser demasiado inteligente; y por eso sigue nutriéndose de Europa, a

---

[16] «¿Dónde está América?», *La Vanguardia Española* (24 de febrero de 1974), 15.
[17] Véase *op. cit.*, págs. 75-76.

veces de una Europa que ya no existe salvo en líneas irreales y formas deficientes.

Se ha hablado demasiado sin duda de las diferencias, de los problemas y de las antipatías que debilitan la realidad occidental, pero al mismo tiempo se ha pensado insuficientemente tal vez en esa misma realidad. Con dolorosa frecuencia los intelectuales han faltado a su misión de inteligencia. (No fue otra la idea de Ortega en su *La rebelión de las masas,* y sería un tema apasionante hacer un análisis del Occidente de hoy según las mismas premisas.) Y con eso hemos llegado tal vez al verdadero legado de Ortega, el cual no consiste en la visión ya malograda de la unificación europea, cuya realización significaría la mengua del futuro europeo. Lo que nos queda de Ortega en este sentido es precisamente el afán intelectual de soluciones adecuadas a nuestros problemas, es decir, *otros* problemas. Para nosotros ya no es cuestión de preferir o menospreciar uno u otro hemisferio, sino de no renunciar a esa empresa gigantesca que se llama Occidente. Para decirlo de otra manera, modificando para nuestros fines una expresión de Julián Marías, ¿no sería mejor dejar de hablar de la Europa que pudo ser para pensar un poco en el Occidente que podrá ser? [18].—*HAROLD RALEY (Oklahoma State University. STILLWATER, Oklahoma, 74074. EE. UU.).*

SAMUEL RAMOS: INFLUENCIA DE ADLER Y JUNG EN SU ESTUDIO SOBRE EL CARACTER DEL MEXICANO

Es preciso hacer una aclaración previa a fin de señalar el propósito y fijar los límites de este estudio. El texto que nos servirá de base es el ensayo del mexicano Samuel Ramos titulado *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). Nuestra intención es estudiar el enfoque novedoso que Ramos da al carácter del hombre mexicano valiéndose de las aportaciones teóricas que Adler y Jung han hecho a la psicología moderna. En la primera parte de este estudio haremos un comentario de carácter general sobre los acontecimientos político-culturales anteriores a la publicación del libro de Ramos. Así procuraremos hacer patente la importancia del esfuerzo ensayístico del autor dentro de su contexto histórico.

---

[18] En el prólogo de su último libro dice: «Para no tener que considerar con melancolía, una vez más, 'la España que pudo ser', intento poner en claro *la España que podrá ser» (La España real* [Madrid, 1976], 10).

Atmósfera cultural

Durante la segunda mitad del siglo XIX se estableció en México el positivismo, cuyo desarrollo coincide muy cabalmente con la dictadura de Porfirio Díaz. Durante las guerras de la reforma se habían batido conservadores y liberales. Unos porque perdurara la tradición, es decir, la mentalidad colonial; otros con el empeño de derrumbar todo orden establecido. Después del triunfo de los liberales Benito Juárez encomienda a Gabino Barreda la tarea de establecer una nuevo orden cultural. Barreda, que había escuchado en París las conferencias del filósofo Augusto Comte, sumo sacerdote del positivismo, introduce en México toda una nueva forma de concebir el mundo. Más tarde, en torno a Díaz se forma un grupo de criollos llamado despectivamente «los científicos» [1]. Pero el positivismo trae consigo una nueva forma de esclavitud. Se descarta el mito escolástico de la divinidad y se sustituye por el mito de la ciencia—por una religión materialista—. De ahí, pues, que en la historia de México se cumpla la ley de los tres estados: la colonia—estado teológico—, la lucha entre conservadores y liberales—estado metafísico— y la nueva etapa del porfirismo—estado positivo [2]—. En esta última etapa, sin embargo, se detiene todo progreso humanista; el hombre queda relegado a un nivel inferior. En la lucha por la supervivencia, «los más aptos» se enriquecen siguiendo sus intereses materialistas, mientras la inmensa mayoría se hunde en la miseria. No obstante, cabe señalar que hubo muchas mejoras en el país, aunque de ellas se aprovechan, no los verdaderos merecedores, sino la oligarquía porfirista y, de manera notable, la burguesía europea y norteamericana asentada en el país. De ahí que algunos hayan apuntado que en este tiempo México era «la madre de extranjeros y la madrastra de los mexicanos» [3].

Durante la segunda mitad del siglo XIX el país se afrancesa. Este afrancesamiento exhibe un doble aspecto: positivo y negativo. En lo que respecta a la literatura, las ideas simbolistas y parnasistas que sirven como base a la corriente modernista hacen que poetas y escritores mexicanos se empeñen en darle mayor realce a la poesía y la prosa [4]. Pero esto produce una tendencia a la evasión en varios sentidos. Los burgueses se avergüenzan de lo genuinamente mexicano y se dedican a leer novelas francesas y a vestirse conforme a las modas parisienses. Los periodistas hacen referencia a la capital del país como «el París de América» [5].

---

[1] Patrick J. McHenry, *A Short History of Mexico* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1962), pág. 164.

[2] Leopoldo Zea, *La filosofía en México* (México: Editorial Ibero-Mexicana, 1955), pág. 33.

[3] Patrick J. McHenry, *op. cit.*, pág. 166.

[4] Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana desde los orígenes hasta nuestros días* (México: Editorial Porrúa, S. A., 1969), pág. 187.

[5] Patrick J. McHenry, *op. cit.*, pág. 165.

En torno a 1907—en el ocaso del porfirismo y cerca de los inicios de la Revolución de 1910—empiezan ya a soplar «aires de renovación». Un pequeño grupo de intelectuales, que más tarde constituirían lo que se llamó el Ateneo de la Juventud, empieza a reunirse en cenáculos para hacer una revaloración de la cultura mexicana en particular y de la universal en general, estudiando libros proscritos por la filosofía positivista. Entre estos estudiosos podemos citar a Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Caso y Jesús T. Acevedo. Más tarde se incorporan al gremio dos dominicanos: Pedro y Max Henríquez Ureña, y se forma el Ateneo. En sus reuniones estudiaban a grandes hombres del mundo occidental como Platón, Kant, Nietzsche, Bergson y Croce, entre otros [6]. Es bien notorio que aunque el rasgo más saliente del Ateneo de la Juventud es su inconformidad con el positivismo, hubo entre el grupo, además, una sólida preocupación por lo mexicano y por lo hispanoamericano:

> De ella (la preocupación) nos habla la serie de conferencias que para celebrar el primer centenario de la independencia de México organizó el Ateneo de la Escuela Nacional de Jurisprudencia durante los meses de agosto y septiembre de 1910. Estas conferencias fueron las de Antonio Caso sobre *La filosofía moral de don Eugenio M. de Hostos* (8 de agosto), la de Pedro Henríquez de Ureña sobre *La obra de José Enrique Rodó* (22 de agosto), la de Carlos González Peña sobre *El pensador mexicano y su tiempo* (29 de agosto) y la de José Vasconcelos sobre *Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas* (12 de septiembre) [7].

A partir de 1910 se advierte una marcada actitud hacia el arraigo nacional en los artistas mexicanos. Se empieza a enfocar lo autóctono desde distintas perspectivas: Diego Ribera y otros en la pintura, Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán en la novela, Ramón López Velarde en la poesía, Carlos Chávez en la música y José Vasconcelos en la pedagogía. Ahora bien, la preocupación por la realidad mexicana en el sentido estricto de la palabra empieza con Samuel Ramos al publicar su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* [8].

Es lícito afirmar que Ramos fue hijo del Ateneo. Antonio Caso, maestro de filosofía, incitaba desde la cátedra que ocupó en la Universidad Nacional en 1910 a sus estudiantes. Entre ellos podemos señalar a Ramos. Leopoldo Zea hace esta observación: «Entre los discípulos del maestro Antonio Caso, el que más se destaca es Samuel Ramos. La preocupación que Caso siente por la realidad mexicana se va a convertir en Ramos en una preocupación estrictamente filosófica. Caso hablaba de la

---

[6] Carlos González Peña, *op. cit.*, págs. 252-253.

[7] Juan Hernández Luna, *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (México: Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad Autónoma de México, 1962), pág. 18.

[8] Leopoldo Zea, *op. cit.*, pág. 56.

necesidad de tomar en cuenta, antes que nada, a la realidad mexicana; Ramos la hará tema de su meditación e investigaciones» [9]. Caso nunca se aferró a ninguna posición filosófica determinada. Su virtud consistió en provocar a sus estudiantes, que tomaron distintos derroteros, unos siguieron la filosofía neokantina, otros lo filosofía de los valores y aún otros el historicismo. Ramos se acoge a estas últimas corrientes. Hubo también aquellos, como Vicente Lombardo Toledano, que siguieron el marxismo. Continúa Zea diciendo: «En la mente de Ramos no fue la solución de problemas trascendentes lo que más le preocupó, sino algo más inmediato: la solución de los problemas de la cultura mexicana» [10].

Psicología de Alfred Adler

Creemos necesario dar una visión general de las teorías principales de Adler, para después detenernos en aquellos conceptos que Ramos aplica al estudio del mexicano. Adler fue discípulo disidente de Freud; estuvo asociado con éste por diez años antes de sistematizar su propio pensamiento. Como se sabe, la teoría de Freud sobre la personalidad humana opera en torno a la idea del impulso sexual como centro de toda actividad vital, teoría a la cual se ciñe dogmáticamente. Y mientras más intransigente se muestra Freud, más grande se hace la distancia entre maestro y discípulo. Lo que inevitablemente desemboca en el cisma, y así Adler introduce un nuevo sistema que responde al nombre de psicología individual [11]. He aquí por qué selecciona ese nombre: «He chose this term 'Individual Psychology' as the best expression for his new psychological conception of man as a single, indivisible individual, that is to say, man as a unity. It was his opinion that no life expression can be viewed in isolation, but must always be regarded in relation to the total personality» [12].

Según Adler, la fuerza motriz en el hombre es la voluntad de poder o el deseo por superarse. Mientras practica medicina, temprano en su carrera, el psicólogo vienés observa que los órganos del cuerpo humano exhiben un aspecto teleológico, es decir, que su función tiene una meta determinada. Establece luego una analogía entre los órganos del cuerpo y la totalidad de la personalidad humana, concluyendo que desde niño el hombre se forja una meta en la vida. Dicha meta consiste esencialmente en sobreponerse a las exigencias del ambiente a fin de llegar a una con-

---

[9] *Ibid.*, pág. 71.

[10] *Ibid.*, pág. 73.

[11] Anjilvel V. Matthew, *Depth Psychology and Education* (Kolhapur: School & College Bookstall, 1944), págs. 11-12.

[12] Hertha Orgler, *Alfred Adler The Man and His Work: Triumph over the Inferiority Complex* (New York: Liveright Publishing Company, 1963), pág. 13.

dición superior. Para ello el sujeto se crea un prototipo, identificándose con un individuo real o imaginario, el cual le sugiere su estilo de vida. Ese deseo inherente de superarse nace de un sentimiento de inferioridad. Este concepto es fundamental en Adler. Dice: «A long time ago I emphasized that to be a human being is to feel oneself inferior» [13].

Ahora bien, el sentimiento de inferioridad no es una enfermedad.' Es más bien un elemento estimulante en el desarrollo normal de la vida. Se convierte en condición patológica únicamente cuando el sentido de incapacidad arrolla al individuo de tal manera que en vez de encauzarlo en una actividad productiva, le deprime mermando su sanidad espiritual [14]. En dicho caso el sentimiento de inferioridad se convierte en complejo de inferioridad.

Por tanto, la meta de superioridad puede adquirir una de las dos facetas: positiva o negativa. El individuo que se forja una meta desmesurada, el que se crea el prototipo de Napoleón, por ejemplo, y se comporta como si en realidad lo fuera, esconde un complejo de inferioridad detrás de esa conducta de superioridad. En este caso no hay duda de la inestabilidad psicológica del individuo. Empero existen casos ambiguos. Por ejemplo, a aquel que se muestra sumamente caritativo para con el prójimo, a él le mueve la intención de practicar el bien o la de vanagloriarse. Los verdaderos motivos no se conocen sino estudiando la conducta humana en situaciones desfavorables para el individuo.

Adler afirma que el estilo de vida de una persona se forma en los primeros cuatro o cinco años de vida, y por tanto no cambia por sí solo. Nos parece interesante mencionar el pensamiento de Herta Orgeler sobre la concepción del estilo de vida de Adler: «The life-style influences all vital manifestations, which is why one will always hear the same life melody in an individual. Variations may, of course occur, or there may be a change in key from major to minor, but the expert will always recognize the fundamental motif. The life-style of a human being is an indivisible unity just as this melody is a harmonious unity» [15].

Es también en la niñez que el complejo de inferioridad se empieza a manifestar. Sus causas, según Adler, son tres: inferioridad de determinados órganos del cuerpo, el mimo y el abandono del niño. Si el niño queda impedido físicamente, su impedimento constituye una onerosa carga que le frustra en la persecución de su meta, produciéndole efectos dañinos; si es constantemente mimado en casa desarrolla un egoísmo malsano que le crea enemistades con los demás; y si el niño es desaten-

---

[13] ALFRED ADLER, *Social Interest: A Challenge to Mankind* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1939), pág. 96.

[14] ALFRED ADLER, *The Science of Living* (New York: Doubleday & Company, Inc., 1969), página 31.

[15] HERTHA ORGLER, *op. cit.*, pág. 17.

dido por sus padres se siente humillado porque en la atmósfera en que crece falta el amor. El resultado en cada caso es una actitud antisocial.

Al observar al ser humano, la psicología individual no lo aísla, sino que busca siempre una relación entre el individuo y su medio, ya que sólo en su actitud hacia el mismo el hombre revela su mundo interior. Los problemas fundamentales que el hombre tiene que afrontar son tres: el interés social, el trabajo y el problema del amor y el matrimonio. La actitud del hombre hacia éstos determina su estabilidad o inestabilidad psicológica [16].

Teoría de Jung

No es necesario indicar que las aportaciones de Jung a la psicología moderna han sido numerosas; por tanto, nos concretaremos a dar una breve explicación de los conceptos jungianos que Samuel Ramos aprovecha en su estudio del hombre mexicano. Jung fue el primero en exponer la teoría de los tipos: introversión y extroversión. Precisa decir que estos términos se han divulgado tanto que todo el mundo los emplea, a menudo sin conocer del todo su significado. Nos permitimos, pues, sin pretensiones de experto, apuntar que el tipo extrovertido es aquel que refiere sus ideas, sus pensamientos, sus actitudes a la norma de la realidad externa, mientras que el introvertido todo lo refiere a su yo individual. El psicólogo suizo al estudiar a hombres ilustres de la cultura de Occidente llega a la conclusión de que Platón es introvertido y Aristóteles extrovertido. Sus mismos colegas, Freud y Adler, según Jung, son representantes de los dos tipos. Freud, que sostiene que el impulso vital del hombre es su deseo sexual, corresponde al tipo extrovertido. Adler, que cree que lo fundamental reside en la voluntad de poder, coincide con el tipo introvertido [17].

Algunos críticos atacan a Jung arguyendo que hace una clasificación demasiado esquemática, que percibe un mundo poblado de dos tipos extremos de seres humanos. Mas he aquí su pensamiento en relación a esta idea:

> «There is no such thing as a pure extrovert or a pure introvert. Such a person would be in a lunatic asylum.
>
> These are only terms to designate a certain penchant, a certain tendency. For instance, the tendency to be more influenced by the subjective fact that's all. There are people who are fairly well-balanced who are just as much influenced from within as from without or just as little.

[16] *Ibíd.*, pág. 79.
[17] Josep Goldbrunner, *Individuation: A Study of teh Depth Psychology of Carl Gustav Jung* (New York: Pantheon Books Inc., 1956), págs. 44-45.

And so with all the definite classifications, you know, they are only a sort of point to refer to, points for orientation. There is no such thing as a schematic classification» [18].

Es bien sabido que el grado extremo de introversión es la esquizofrenia y el grado extremo de extroversión es la histeria, lo cual no significa que ambas actitudes (introversión y extroversión) sean en sí mismas insanas. En su manifestación cotidiana dichas actitudes indican simplemente la dirección que toma la actividad psíquica en una persona normal [19].

Jung cree que la teoría de los tipos debe ser más sutil de lo que comúnmente se piensa. Por eso es que con relación a ello se refiere a las cuatro funciones básicas del hombre: sensación, pensamiento, sentimiento e intuición. Es decir, la sensación nos pone en contacto con la realidad externa, el pensamiento nos comunica su significado, el sentimiento nos sugiere su valor y la intuición define nuestra posición frente a la misma realidad [20].

Comentario textual

El perfil del hombre y la cultura en México es libro de contenido denso. Muy difundido no sólo en México, sino en toda la América, el estudio de Ramos es, en sus propias palabras, «un ensayo de caracterología y filosofía de la cultura» [21]. Nuestro propósito, por tanto, es hacer énfasis en el primer aspecto del estudio—el perfil del hombre.

En su tesis fundamental el autor sostiene que el mexicano sufre de un sentimiento de inferioridad. (Ramos emplea el término «sentimiento de inferioridad» como sinónimo de «complejo de inferioridad». En Adler aparentemente el primero es actitud normal del hombre, mientras que el segundo alude al desequilibrio psíquico.) Vale aclarar que en ningún momento el ensayista afirma que sus compatriotas sean psíquica o biológicamente inferiores, sino que sufren de tal complejo, desvalorizándose y cometiendo una injusticia contra sí mismos.

El origen de este mal se debe buscar en la conquista y en la colonización de Hispanoamérica. Después de la independencia se manifiesta el desequilibrio; México, país naciente, intenta ponerse en seguida a la al-

---

18 Richard I. Evans, *Conversations with Carl Jung and Reactions from Ernest Jones* (Princeton, New Jersey: D. Van Nostrand Company, Inc., 1964), pág. 70.

19 Edward Armstrong Bennet, *C. G. Jung* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1962), página 70.

20 *Ibíd.*, pág. 75.

21 Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (México: Espasa-Calpe Mexicana, S. A., 1972), pág. 10. En lo sucesivo todas las referencias a este libro serán anotadas en paréntesis dentro del texto de este estudio.

tura de Europa, y al no lograrlo cae en la «autodenigración» y en la imitación servil. Dice Samuel Ramos: «Seguramente que los mexicanos no carecían de inteligencia ni de capacidad para mejorar su vida, pero su voluntad se había entumecido en la inercia colonial» (pág. 38).

El capítulo clave del libro es «Psicoanálisis del mexicano», que constituye «una exposición cruda pero desapasionada» (pág. 50). Su estructura básica es la siguiente: introducción, análisis del *pelado,* análisis del mexicano de la ciudad y análisis del burgués mexicano. Mas antes de entrar en materia el autor hace la siguiente observación: «No es muy halagador sentirse en posesión de un carácter como el que se pinta más adelante, pero es un alivio saber que se puede cambiar como se cambia de traje, pues ese carácter es prestado, y lo llevamos como un disfraz para disimular nuestro ser auténtico, del cual, a nuestro juicio, no tenemos por qué avergonzarnos» (pág. 50).

El *pelado,* que «constituye la expresión más elemental y bien dibujada del carácter nacional—dice Ramos—, se comporta en su mundo privado lo mismo que en la vida pública» (pág. 53). Tanto el habla como las costumbres del *pelado* revelan en él un complejo de inferioridad. De baja categoría social y de miserable condición económica, el *pelado* vive siempre resentido contra la vida. Su capacidad intelectual está al nivel del primitivismo. Hay que destacar que uno de los rasgos más notables del *pelado* es su machismo desbordado. Así se explica esta faceta: «El 'pelado' busca la riña como un excitante para elevar el tono de su 'yo' deprimido. Necesita un punto de apoyo para recobrar la fe en sí mismo, pero como está desprovisto de todo valor real, tiene que suplirlo con uno ficticio. Es como un náufrago que se agita en la nada y descubre de improviso una tabla de salvación: la virilidad. La terminología del *pelado* abunda en alusiones sexuales que revelan una obsesión fálica, nacida para considerar el órgano sexual como símbolo de fuerza masculina» (página 54). En la persona del *pelado* se cumple a la perfección la teoría de Adler que sostiene que detrás de una conducta de superioridad suele esconderse un sentimiento de impotencia. De suerte que mientras más ruidoso se muestre uno al afirmar su masculinidad, más agudo es el complejo de inferioridad que le atormenta.

El autor apunta dos de las frases características del *pelado,* detrás de las cuales se advierte su verdadera condición de inestabilidad emocional. Tener «muchos huevos» significa ser muy hombre y «yo soy tu padre» revela su afán de afirmar su predominio. Dice Ramos: «Cuando éste (el *pelado*) se compara con el hombre civilizado extranjero y resalta su nulidad, se consuela del siguiente modo: 'Un europeo tiene la ciencia, el arte, la técnica, etc.; aquí no tenemos nada de esto... pero somos muy hombres'» (págs. 55-56). En conclusión, el *pelado* desatiende la realidad,

desconfía de sí mismo y del prójimo, lo cual produce un funcionamiento anormal en su constitución psíquica.

El mexicano de la ciudad se compone de mestizos y blancos que desempeñan un papel activo en México, en oposición al indio, cuyo papel es más o menos pasivo. Lo primero que salta a la vista en el tipo urbano es la desconfianza, haya o no motivo para tenerla. De modo que «el mexicano no desconfía de tal o cual mujer; desconfía de todos los hombres y de todas las mujeres. Su desconfianza no se circunscribe al género humano; se extiende a cuanto existe y sucede. Si es comerciante no cree en los negocios; si es profesional no cree en su profesión; si es político no cree en la política» (págs. 58-59).

Continúa el autor diciendo que el hombre citadino no se adhiere a ningún credo ni a ninguna religión. Es torpe, ineficaz y violento en todo cuanto emprende. Pretende ser práctico repudiando todo idealismo. «Niega todo sin razón ninguna, porque él es la negación personificada» (página 59). Además, la vida del mexicano de la ciudad se caracteriza por su sentido de inseguridad y por su falta de empresa trascendente. Es decir, carece de noción del futuro y tiene una visión caótica del presente: «Así, la vida mexicana está a merced de los vientos que soplan, caminando a la deriva. Los hombres viven a la buena de Dios. Es natural que sin disciplina ni organización, la sociedad mexicana sea un caos en el que los individuos gravitan al azar como átomos dispersos» (pág. 59).

El burgués es el tipo social más educado en México. Por tanto, su complejo de inferioridad no se deriva ni de la escasez económica ni de la intelectual. Ramos lo explica de esta manera: «En el fondo, el mexicano burgués no difiere del mexicano proletario, salvo que en este último el sentimiento de menor valía se halla exaltado por la concurrencia de dos factores: la nacionalidad y la posición social» (pág. 62).

Mientras que el *pelado* exhibe sus sentimientos más íntimos cínicamente, el burgués es fino y cortés, a veces hasta la exageración; aunque en los momentos de ira se vale del lenguaje del *pelado* para expresar sus emociones, el burgués actúa con mayor disimulo, de modo que es sumamente difícil conocer su verdadero carácter. A propósito de esto, observa el autor que «el 'yo' ficticio construido por cada individuo es una obra tan acabada y con tal apariencia de realidad, que es casi imposible distinguirla del 'yo' verdadero» (pág. 63).

Ahora bien, el autoengaño es dañino para el mexicano por varias razones: primeramente porque le mantiene inactivo en cuanto al sano desarrollo de su carácter; además le lanza a la incertidumbre y a la hipersensibilidad creándole una actitud antisocial: «Practica la maledicencia con una crueldad de antropófago. El culto del *ego* es tan sanguinario

como el de los antiguos aztecas; se alimenta de víctimas humanas. Cada individuo vive encerrado dentro de sí mismo, como una ostra en su concha, en actitud de desconfianza hacia los demás, rezumando malignidad para que nadie se acerque. Es indiferente a los intereses de la colectividad y su acción es siempre de sentido individualista» (pág. 65).

En el capítulo titulado «La pasión y el interés», Ramos hace una observación curiosa sobre la pasión, aplicando los términos de Jung introversión y extroversión. Llega a la conclusión de que en México la pasión está por sobre todas las cosas, incluso los intereses: «En una lucha de intereses podemos aceptar una ganancia de cincuenta o aun diez en vez de una de cien; consideramos preferible salvar algo a perderlo todo; pero en una lucha de puras pasiones nos parece inadmisible tolerar la más insignificante rebaja a nuestro amor propio; eso sí que no puede ser, y ello explica que las pasiones no transijan jamás. En apariencia, la pasión es una fuerza bruta y sin sentido que desafía toda razón, pero en el fondo obedece a una lógica propia y oculta, a una finalidad bien determinada. La pasión, en esta última modalidad, se propone inconscientemente la afirmación del yo individual, haciéndolo prevalecer sobre otro cualquiera que se le oponga» (pág. 120).

Después de explicar el sentido de introversión y extroversión, Ramos coincide con Jung en que «no todas las funciones psíquicas son introvertidas o extrovertidas; hay que averiguar en cada caso qué es lo introvertido, si por ejemplo la razón, el sentimiento, la sensibilidad, etcétera» (págs. 120-121). O sea que dicha clasificación suele prestarse a cierta flexibilidad. Por ejemplo, hay funciones psíquicas que pueden exhibir ambas facetas; la pasión es una de ellas. Hay un tipo de pasión introvertida y otro de pasión extrovertida. La evaluación del ensayista sobre los mexicanos es la siguiente: «En este grupo puede observarse que es introvertida, por el lado del inconsciente, su pasión, y extrovertida por el lado de la conciencia, su razón. Así se comprende que en teoría sean positivistas, materialistas o realistas, mientras que en la práctica actúan con absoluto desdén por la realidad, atendiendo solamente a afirmar la preponderancia de su yo individual» (pág. 121).

En este estudio hemos procurado dar una visión clara del carácter del mexicano según la concepción de uno de los pensadores más destacados del México contemporáneo. Pero en vista de lo dicho, ¿cuál sería la solución del dilema que el autor plantea? El primer paso en esa dirección tiene que ser necesariamente practicar en el plano individual el consejo siempre sano, pero a menudo doloroso, de Sócrates: «Conócete a ti mismo», y practicarlo con toda «honradez y valentía». Sólo así podrá el hombre mexicano crear un estilo de vida que le proporcionará la sabiduría que, hay que subrayar, no se adquiere en los planteles, sino en

la vida misma. Significativo, sin embargo, es que en la prosa de Ramos se advierten rasgos de esperanza en un mejor porvenir para México cuando señala que «sus hombres tienen ya conciencia del vacío que llevan en su ser, y han despertado la voluntad de llenarlo, formando la personalidad que falta» (pág. 99).—*ALFONSO RODRIGUEZ (Northern Illinois University. DEKALB, Illinois. U. S. A.).*

EL PROBLEMA DE LA ALIENACION EN LA POESIA DE PEDRO LASTRA

«El desterrado busca,
y en sueños reconoce su espacio más hermoso,
la casa de más aire.»

(El desterrado busca.)

Las líneas que encabezan estas meditaciones—ubicadas en su libro *Y éramos inmortales* *, Ediciones de la Rama Florida, Lima, 1969—se nos presentan encarnadas en el problema de la alienación. Nuestras observaciones intentarán brindarnos un acceso directo a la más fundamental cuestión del poeta chileno. Existen varias razones para elegir la temática propuesta, ya que, en cuanto fenómeno real, nuestra temática exhibe una jerarquía y urgencia fundamental en la creación poética de nuestro autor. Es, precisamente, el síntoma que afecta y determina su diario vivir y el sentido último de sus actos. Vemos al poeta como un ente que vive una situación que radicalmente no le satisface ni le procura sosiego. Frente a su visión de mundo, ha cobrado conciencia de su existir alienado y su propia conciencia actúa sobre él. Notándose, sintiéndose o sabiéndose un ente alienado—ya veremos el intenso grado de lucidez interior que acompaña sus actos—no alcanza a vislumbrar una superación ante su problemática, a menos que acepte voluntaria o ciegamente el ideal de una utopía.

No es exclusiva, sin embargo, la situación alienada de Pedro Lastra, ya que brota de un tema cristiano para confundirse con la oscura noción de pecado y soberbia del hombre que arranca del *Génesis,* se ramifica en la antropología agustiniana y en el pensamiento de la Edad Media. Se vuelve a concretizar en el pensamiento de Kierkegaard y

* También hemos considerado algunos poemas sueltos publicados en diversas revistas. Sabemos que está en preparación una nueva edición ampliada de *Y éramos inmortales.*

Marx para aglutinarse en el psicoanálisis freudiano. En nuestro tiempo aflora en el pensamiento de Heidegger, quien lo presenta bajo la fórmula del «Existir impropio» y como encarnación del dominio ejercido sobre el hombre por la técnica. Es en esta medida en la que intentamos ver el problema de la alienación y sus respectivas bases en los estratos ontológicos que sostienen y configuran el mundo poético de Pedro Lastra. Nos proponemos relinear las más destacadas variantes de dicha alienación.

La alienación es para este poeta un momento de extrañamiento, experimentado por la conciencia en su marcha o proceso hacia su autoconciencia y arraigado en la estructura inmanente de ella misma:

Para la eternidad eres tu sombra.
En lo demás te juegas con tus manos,
te juegas con tu alma
a ser hombre,
estar vivo.

Te conozco, te veo en los caminos
buscando un lado donde el sol alumbre,
quieres tapar la tierra con más tierra,
dejar tu eternidad sobre las aguas.

Tú y yo viajamos juntos.

No eres más que un mono melancólico
que entra y sale de mí,
alguien que piensa a veces, que se piensa
entre los edificios y los rostros,
el rumor de las calles.

(«Diálogo».)

Ese diálogo encuentra su peculiar alteración al destacar la necesaria relación dialéctica que establece con la naturaleza, ya que vive en ella y existe en ella como ser natural:

Viví en esas ciudades,
pasé en Praga unos días
que casi no recuerdo...

(«¿Ciudades?»)

Sin embargo, la relación que dice que la naturaleza es su cuerpo, que viene impuesta por la propia estructura ontológica del hombre y que constituye la raíz primaria del trabajo, se ve deformada en su textura original por obra de ese mismo trabajo, ya que provoca una alienación como fenómeno de la esclavitud y la rutina impuestos por la ocupación:

Sueño que nunca más tendré mis libros,
la biblioteca desapareció
y veo que estoy solo en un cuarto vacío.
¿Se dispersó la vida, el puro viaje
es lo que va quedando?
¿De qué voy a escribir, qué puedo hacer ahora?
Y alguien borrosamente me lo dice en el sueño:
«Escribirás de los lugares».

(«Planes de la noche».)

Frente a la alienación dada por el oficio de escritor—indagación auténtica sobre la naturaleza misma, pero que deviene rutinaria y enajenada—se nos entrega la visión de que la vida no tiene un camino determinado y podemos seguir únicamente las huellas trazadas en nuestro andar. Por otro lado, no nos es posible hablar de acciones dada la imposibilidad de comunicación y nos tenemos que conformar con escribir de los lugares.

Es precisamente esta singularidad la que fuerza al hombre a ser pasivo, dependiente y limitado. En una palabra, los objetos de su búsqueda existen fuera de él. Son objetos independientes del hombre, pero también lo son de su necesidad:

¿Y si hubiera nacido en otra parte,
en el Perú, en Praga, por ejemplo,
ya que amo esos lugares,
no serías el nombre, la figura que eres,
creada paso a paso
en estas calles tristes de Santiago,
no existirías tú, ni existiría
la presencia que soy, la que me has dado?

(«El azar».)

La relación del hombre con la naturaleza no implica alienación en sí y ésta última surge con el producto del trabajo, ya que no es destinado a la satisfacción de sus necesidades inmediatas y se convierte en algo independiente del hombre, en algo opuesto a él como un ser ajeno y autónomo:

Es extraña tu mano levantada en el aire,
una mano y sus dedos
que rodean a veces el pan sobre la mesa
y alzan un vaso, absorben o se cierran
sin sonido en el agua,
sin sonido en el pan, en el vaso, en el agua,
porque nace una sombra del aire de tu mano.

(«Estudio».)

Frente a este quehacer rutinario de nuestro poeta, se presentan dos variantes: el indagar amoroso y la búsqueda de la infancia lejana. Veamos la primera variante.

No es la esencia humana el lazo que permite la unión del hombre con sus ocupaciones ni el ideal que le guía al trabajo y a la producción social. Lo que alienta al hombre alienado es su relación amorosa con otros seres—en una actitud altruista—y es la consecuencia inmediata de su necesidad vital dada en otra persona. O sea, la única forma amorosa de comunicación radica en la fórmula de sobrevivir para otro:

Dolor de no ver juntos lo que ves en tus sueños.

(«Copla».)

En otras líneas refuerza la necesidad de compañía al evocar una yuxtaposición visual auditiva del movimiento de una mano en su poema «Estudio», mencionado más arriba.

El recuerdo de una presencia femenina, con la cual no se ha mantenido ninguna forma de comunicación, acude a la imaginación del hablante poético, que la utiliza para poder contrarrestarla a su alienación:

No hubo paraíso, lo has creado
a la medida de tu imagen
y a semejanza de tu sed,
no hubo
sino esa mirada que adoraste,
que siempre estuvo allí,
dando sentido a todas las noches y los días,
desde antes del tiempo, desde antes
de la tierra y del mar en que viviste.

(«No hubo paraíso».)

Esa mirada, tendida hacia un pasado solitario, permanece en perpetuo soliloquio con la presencia de una entidad femenina que se busca como un posible medio de comunicación para evadir la soledad:

....
vi a una muchacha rubia,
la habré amado un instante.
Encontraría en Buffalo a Jean si regresara,
las palabras inútiles que dije.
Dónde está Jean ahora,
y la rubia muchacha que en Praga me sonrió una noche,
apenas la sonrisa, frases incomprensibles
ocultaron la voz que nunca encuentro.

Pero la mujer no logra que el poeta adquiera la posibilidad de evadirse de su propia alienación, ya que:

una mujer es todas las mujeres
(Borges, qué razonable me parece lo que usted escribe
para acostumbrarnos al desencanto del mundo)
y la nieve de Buffalo fue la nieve de todas las ciudades,
donde estuve y no estuve,
lo que escuché y no escucho,
pero salí a buscarte al atardecer, cada día,
no vi a nadie en las calles.

(«¿Ciudades?»)

Después de leer los poemas de Lastra llegamos a convencernos de que el amor no le sirve para estructurar su mundo alienado. Toda esa búsqueda amorosa arranca de la frase: «Nunca eres más bella que cuando sé que eres//la que no está conmigo» («Historia secreta»); se continúa en «Y el que ame no será castigado/porque no hay impiedad,/apenas esas tristes equivocaciones» («Para el nuevo decálogo»), y culmina en la creación de la amada, su pervivencia esencial en el recuerdo:

Tú sabes que los tiempos no están para canciones,
que el Apocalipsis dejó de ser historia
(terremotos y guerras por los lugares),
pero mientras tú ames a una mujer
de la que ignoras casi todo,
piensa en los días que urde para ti el olvido:
ése es también tu apocalipsis,
ése el único amor que te salva
y del que yo me empecino en hablar.

(«Declaración de principios». El subrayado es nuestro.)

La segunda variante que nos interesa—la de nuestra infancia—es menos extensa. La caracteriza una conmovedora ironía en cuanto al paso del tiempo y es, en todo rigor, una anulación temporal desde la presente perspectiva de la madurez del poeta. Se concreta en un pequeño poema titulado «Serial»:

Y éramos inmortales,
nuestras flechas daban justo en el blanco:
el Gran Jefe piel roja caía sin remedio.
Las hermosas muchachas eran siempre las mismas
y nos miraban con orgullo.

Se trata de una meditación en torno a la edad de la infancia, en la cual todo tiene armonía y los primeros elementos del caos y de la absurdidad—que conllevan a la alienación del hombre adulto—no se han hecho presentes. En realidad es una ironización *a posteriori* de un período

en el cual todo se aceptaba y creía en medio de confianza continua. Lo que importa de una manera singular es la primera línea de ese poema: ella nos lleva a la conclusión que toda la poemática se da como un reflecionar, como una visión hacia el pasado. El presente le sirve a Pedro Lastra como punto de arranque para una meditación valorativa entre ese período pretérito y el presente que se busca para poder recrear esa visión segura de la visión: una fuga del espacio conflictivo de hoy—con todas sus variaciones—hacia el seguro ayer.

El otro poema que nos interesa en cuanto al paso temporal conflictivo se titula «Ya hablaremos de nuestra juventud». No es en rigor una meditación que arranca del pasado juvenil para lograr su centro desde una perspectiva madura, sino una forma fenomenológica que radica en la visión que nuestra voluntad pretende justificar ante nosotros mismos, una especie de «máscara», en el mejor sentido de la palabra:

Ya hablaremos de nuestra juventud,
ya hablaremos después, muertos o vivos
con tanto tiempo encima,
con años fantasmales que no fueron los nuestros
y días que vinieron del mar y regresaron
a su profunda permanencia.

Ya hablaremos de nuestra juventud
casi olvidándola,
confundiendo las noches y sus nombres,
lo que nos fue quitado, la presencia
de una turbia batalla con los sueños.

Hablaremos sentados en los parques
como veinte años antes, como treinta años antes,
indignados del mundo,
sin recordar palabra, quiénes fuimos,
dónde creció el amor,
en qué vagas ciudades habitamos.

Habiendo estudiado las dos variantes ya indicadas nos queda por preguntarnos cuál es la imagen o visión del mundo contemporánea de Pedro Lastra. La lectura total de sus poemas nos induce a pensar que él se mueve en una dialéctica que enlaza dos temas centrales: la del sueño y la de la rutina:

....
qué puedo hacer por fin
para encontrar el reino que sólo el sueño crea
con la palabra que no estuvo en el sueño...

(«Relectura de Enrique Lihn».)

Esta búsqueda del sueño vital se contrapone a la rutina expuesta en las siguientes líneas:

y no lo inventa el otro que soy al regresar cada mañana
mi enemigo mortal, el que habita mi casa,
el que niega y se burla
de mis pequeñas trampas de tahúr obstinado
o de aspirante al cetro de los justos...

(«Relectura de Enrique Lihn».)

Es en ese enfrentamiento dialéctico, en el cual se debe soñar para poder sobrevivir a la rutina, en donde se enclava la poesía de nuestro autor. A veces nos dice:

Regreso envejecido de los sueños.

(«Contracopla».)

Creemos que esa búsqueda angustiosa y auténtica que se da en la poesía de Pedro Lastra se adscribe al tema central del destierro del poeta. Enajenación espacio-temporal que le lleva a un continuo moverse, como se expresa en el poema «Los días contados», cuyo primer verso señala:

Después de todo el país es muy bello.

Y el último:

A mí me gustaría quedarme con ustedes.

Se trata, por supuesto, de un país en el ensueño que nuestro desterrado busca.—*HELMY F. GIACOMAN (Dept. of Languages. Adelphi University. Garden City, L. J. NEW YORK 11530. U. S. A.).*

POESIA Y NOVELA EN ALFONSO BARRERA

Jorge Carrera Andrade definió la dimensión poética de Alfonso Barrera Valverde cuando aseguró que «es el más alto poeta de la nueva generación ecuatoriana». Pocos poetas y novelistas hispanoamericanos alcanzaron el aplauso unánime de los críticos y especialistas como este hombre de «una amabilidad subyacente y de una sencillez natural», según lo definió Elías Castelnuovo. Una sencillez natural que, sin embargo, no le impide frecuentar en sus obras las alturas estéticas.

Profundamente apegado a su pueblo, Barrera no se reconoce como escritor exitoso, y proclama que «preferiría andar entre las gentes de mi provincia para escuchar de ellas, como el mayor elogio, que he sabido transmitir fielmente sus voces. Pero bien lo sé—se resigna Barrera—, como perdí la provincia, no me queda más que el mundo». Y es lógico que el mundo le resulte diminuto ante la inacabable riqueza de sensaciones que le brinda lo más puro de su tierra. Quizá el secreto de su estatura de poeta y literato esté encerrado precisamente en la forma de tratar a sus gentes; a las que ama pero a la vez desmenuza crudamente, con una visión real y lacerante.

La sencillez despojada de Barrera tiene raíces profundas. Sus padres y sus abuelos cultivaron la tierra, tarea que le enseñaron como un legado de amor. Y ese amor está en su canto. Un amor profundo a las soledades campesinas de su Ambato natal.

Su verso agradece la bendición de la tierra y la exalta con pureza y optimismo:

Bendigamos el árbol, las alcobas, el agua.
Bienvenido el pan diario que huele a madrugada.
Es tiempo de que el heno siga creciendo. Es tiempo
de recibir el aire de marzo en la ventana.
Bienvenidos los labios, si cantan; los braseros
si guardan en la noche la luz de la mañana.

De los solares paternos se alejó Barrera por primera vez cuando se trasladó a Quito para efectuar sus estudios universitarios. Después siguieron muchas ausencias y muchos viajes para acercarse al mundo. Pero siempre quedó aferrado a la autenticidad de sus orígenes. «Nunca me reprocho mis esporádicas ausencias; me reprocho mis adulteraciones», aclaró cuando se le acusó de escribir sobre su país estando lejos de él.

¿Cómo comienza a expresar su canto Alfonso Barrera? «Adolescente —informa Rodrigo Besántez en su *Nueva literatura ecuatoriana*—, publicó versos en revistas y diarios nacionales. Nada aportó a la lírica de su país durante esta época. Más tarde se vigoriza y ahonda en problemas de humana fe. Dice a la patria el canto más sentido y vital; encuentra entonces su estilo y se convierte en cifra de alto valor.»

Barrera reafirma su personalidad poética cuando integra el *Grupo Umbral*, que publicaba su propia revista, y al cual pertenecían Eduardo Villacís Meythales, César Dávila Torres, Eduardo Félix, Guillermo Ríos, Alicia Yáñez Cossío, Walter Franco Serrano y César Ayala. Es en esta época—comienzos de la década del 50—cuando Benjamín Carrión asegura: «Barrera Valverde es el mejor poeta joven del Ecuador.»

Rodrigo Pesántez tampoco escamotea los halagos: «Tiene innegable

facilidad para el encuentro metafórico—dice—y sorprende con figuras literarias maravillosas.»

Poco después de surgir promisoriamente al mundo de la literatura —en 1956—, Barrera se gradúa de abogado y doctor en Jurisprudencia y Ciencias Sociales en la Universidad Central del Ecuador. De ese mismo año es su libro *Poemas,* que hizo comentar al escritor uruguayo Tomás G. Brena: «Desde su primera poesía, "Página para un ciego", hasta "La meditación sobre lo desconocido", sentí tres sensaciones muy claras para mí:

1) La posesión por el poeta de una imaginación liberada de ataduras y cautelas.

2) La metáfora que unía bellamente cuanto la experiencia y la lógica declaraban fuera de la síntesis; y

3) Una entonación rítmica que tocaba de inmediato el estado anímico del poeta en el momento en que entraba en su sacro trance.»

Junto a su carrera poética surge su carrera diplomática. Como funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores viajó en comisión internacional a varios países de América. Es luego nombrado embajador en la Argentina y actualmente en España.

Barrera se aísla para crear individualmente y abandona las tertulias literarias. «Sin embargo—anota Benjamín Carrión en un estudio sobre el poeta—, Alfonso Barrera Valverde es tan sencillo, valioso y humano como su poesía. Despojado de esnobismos y complicaciones, cree primero en la patria y luego en su mensaje estético.»

Siguieron años de trabajo fecundo y solitario. Cierta vez en el diario *La Nación* de Buenos Aires le preguntaron: «¿Qué hiciste con tu soledad?» Y el poeta respondió: «Pregunta mejor qué hizo la soledad conmigo.» Y siempre como encerrado en ese círculo mágico de lanzarse al mundo y reencontrarse en su suelo, Barrera explicó los perjuicios que le causó la soledad: «Ella obró conmigo como con todos: necesité compañía; por eso metí mi provincia en el bolsillo, para tener con quién andar por el mundo. Por lo mismo, durante ciertas reuniones de orden netamente social puede sucederme que tengo la vista perdida a lo lejos. Es que estoy buscando las montañas y los valles de mi tierra...»

Y tener la vista perdida a lo lejos quizá sea también una invitación a compartir lo suyo, o al menos así lo parece cuando escribe:

Lo que veis no os engaña. Mirad. Es vuestro mundo.
Vuestra paz. Vuestra casa con sol. Vuestro camino.

Y cuando Barrera se aleja del verso, luego de tres libros de poemas que fueron recopilados en un cuarto volumen titulado *Tiempo secreto,*

incursiona en la novela—*Dos muertes en una vida*—, aunque sin dejar atrás la poesía, y torna a su provincia, a sus gentes, a los caminos polvorientos de su infancia.

Su entrada a la narrativa también es saludada por los críticos con una jubilosa bienvenida. «Cifra y signo de un pueblo y sus raíces y por cierto hermosa novela», comentó en su momento el diario *La Prensa* de Buenos Aires.

No es casual que su novela fuese puesta a la altura de su poesía. Es que su narrativa no estaba demasiado lejos del lirismo. «Comencé escribiendo poesía—explicó Barrera—, y cuando noté que vendía todos mis libros y a pesar de ellos mis lectores eran aún pocos, intenté la novela como envoltorio de igual contenido.»

Más allá de la tierra

Más allá del amor a las raíces hay, en la poesía de Barrera, un amor a los hombres, tal vez exageradamente indiscriminado.

Amigos: es el tiempo de salir al camino
y abrazar a los otros sin preguntar los nombres.
No hay tierra que no sea la tierra prometida.

«Todo lo que liga a la humanidad a sus bases eternas—especifica Gonzalo Ramón—se desarrolló en Barrera Valverde con mirada iluminada por fanales de luz alegre, por reconditeces sin pliegues hoscos.» En los tiempos en los cuales el poeta no vuelve su mirada hacia el terruño hay una búsqueda constante de espacios pacíficos, expresados con pureza, sinceridad y brillantez. Y su elemento más preciado es siempre la metáfora. Contrapone y relaciona los términos con sabia medida. «Barrera se mueve en el mundo de las metáforas—comenta Tomás Brena—, mundo de un tesoro de filibustería, donde podemos elegir, guiados por ojos deslumbrados, como en el mundo de los objetos reales. Toma indiferente objetos y diamantes y los nombra. Ya no hay objetos solos ni diamantes solos. Objetos y diamantes se han compenetrado mitológicamente.»

La metáfora le sirve a Barrera, como una herramienta noble, para transitar por el hombre y su drama; por la melancolía, por el continente que habita y por el universo. Pero aun transitando por el hombre y por el mundo, Barrera bordea lo filosófico, lo metafísico y lo teológico. «Barrera Valverde tiene una visión cristiana del hombre—apunta Brena—, del mundo exterior, de la fraternidad, de la familia, de la paz y de los frutos del hacer humano inspirado. Sin embargo, la suya no es una poesía de ideas.»

Al contrario que los grandes poetas metafísicos, como Rilke, Holderlin o Emilio Oribe, Barrera echa mano a un lirismo más ligado a los sentimientos y los instintos. Cada cosa del Universo es transformada líricamente a través de sus versos. «Por eso Barrera no expresa simplemente la realidad—confirma Brena—. Su poesía no es siempre transposición de la realidad exterior. Tampoco la simboliza. Su poesía vale como un mundo propio. Ve, toca, piensa, se enajena, compone un poema en el que el episodio da el pábulo, pero no el fuego.»

Despojado del sentido trágico, transcurre por los vértices amargos de la existencia con dulzura y suavidad. En *Campanero del pueblo,* por ejemplo, deja fluir la tragedia como una realidad inevitable:

Al enterrar a su madre,
no dijo nada; sus dedos
manejaron la campana
con el conocido acento.

La esperanza brota cómodamente en sus versos. Con una naturalidad sobrecogedora, como cuando en *Mensaje de paz (carta a cualquiera)* dice:

Alguien ha muerto.
Sólo nos quedaron,
en un cuarto, ciudad desconocida,
la acusación inútil de una lágrima
y en la calle,
las pisadas del hombre más humilde,
dispuestas a llenarse de luceros
cuando llueva de noche
y no sepamos.

Raramente Barrera se pierde en los dudosos vericuetos de la búsqueda de razones o los comienzos. Prefiere, invariablemente, exponer el mundo que transcurre ante sus ojos, aunque sin dejar de mostrarse lastimado.

En el mismo *Mensaje de paz* se despoja y anuncia:

Alguien ha muerto,
nadie me lo dijo.
No sé dónde ni quién
y me ha dolido.

Los demás

El desfile de la realidad ante sus ojos no sólo le hiere; también toma partido y exige siempre dulcemente...

Esa paz prometida a los humildes
que todavía estamos esperando.

Gonzalo Ramón, en su trabajo *Alfonso Barrera, testigo de la alegría,* describe la preocupación del poeta y novelista: «Esa paz interna que él tiene y siente le hace, lógicamente, convertirse en defensor del tema social, que aparece claramente en sus estrofas sin trocarlo en cartel ni en sonsonete desapacible. En toda defensa tiene que existir sinceridad, y nunca defensa más efectiva que aquella que nace de lo profundo de un espíritu sereno. Y lo hace con pinceladas cortas, sin cansar al lector, porque él sabe que la síntesis posee mucha más fuerza que el largo discurso.»

En *La costumbre de patria* quizá esté el mejor ejemplo de su preocupación por «lo social».

Pero fue en otra edad cuando aprendimos
que el hombre es el pan diario y el saludo,
los salarios, las calles y los hijos.
Que es las más de las veces
hambre por él y por los suyos hambre,
jornal que nunca sirve para cuatro
cuando cinco se sientan a la mesa.

Luego menciona en el mismo poema la preocupación del estudiante:

Que el universitario llega a ratos
a su clase vencido de cuadernos,
de pan, que no se come, de preguntas,
de paredes con láminas, con llave,
con humedad y cartas de la hermana.
Que el hombre marcha al día por el día.
Que lucha para dos, come para uno.
Y que ésta es la Patria.

También el hombre de campo, su querido hombre de campo, es motivo de su preocupación cuando escribe:

Que en la desnuda noche el campesino,
desde el viento rural en la hondonada,
grita contra un culpable que hasta ahora
no sabemos quién es pero es culpable.

Esta actitud de Barrera es permanente, ya que, como dice Brena, «la preocupación fundamental de Barrera Valverde es el hombre, el hombre que sufre y el hombre que sueña; el hombre perseguido por el mal y el hombre con su propio mal; el hombre que desea realizar el bien y lucha con sus enemigos interiores y exteriores».

No solamente bucea Barrera en su suelo y los hombres que le llenan los ojos de esperanzas. Con el mismo amor y la misma dulzura con que se preocupa por todo lo que le rodea, el poeta edifica siete poemas, agrupados bajo el título general *La herencia,* en los que agradece los siete legados de su padre: el paladar, el tacto, los ojos, los oídos, el olfato, la muerte y la libertad.

Es precisamente en *Los ojos* donde se hallan unos versos que ningún estudioso de Barrera ha podido obviar por su conmovedora belleza y profundidad:

Después hemos mirado crecer sobre la tierra
los trigales, con sílabas de dolor resumido
y hemos visto a los ricos ocultar la cosecha,
guardar el llanto ajeno para los propios hijos.
Padre, cómo los hombres pueden reunir cereales,
cerrar todas las puertas y continuar alegres,
confiados en que deben llegar los tiempos duros.

En *El tacto* produce dos versos memorables:

Los hijos, explorando los senos de la madre,
se someten al tacto, succionan actitudes.

El diálogo con su padre, con todos los padres proveedores de herencia, se hace especialmente íntimo en *La libertad,* cuando le dice:

En especial, tu parte de libertad nos dejas.
Tu libertad que estaba tan a solas contigo
y era para nosotros un solar al que nunca
nos dejaste saltar mientras fuimos pequeños.

Pero la herencia también se reconoce en la madre, que está presente casi permanentemente en la obra de Barrera. Para Gonzalo Ramón, «eso es lo que dio, precisamente, esa ternura de terciopelo a sus estrofas y esa suavidad ceferina a sus decires: la vida continuada de la madre a los hijos y el cariño de ellos hacia quien les dio el ser. Pero no con la puerilidad de juglar de aldea, sino con la vestidura y transparencia de lo tierno y de lo afectuoso».

La mayoría de los críticos reconocen que es precisamente cuando habla a su madre o la menciona cuando Barrera Valverde se expresa con mayor sencillez y pureza. El poeta vuelve a su pueblo, pero en él está siempre su madre en primer término:

Y en la calle más alta, la ventana
donde mi madre me esperaba de niño.

El recuerdo de la niñez perdida, vinculada estrechamente con su madre, queda pintada en cinco versos:

Descubrí ciertas cosas que me quedan.
Tal vez nunca lo quise, bien lo sabes,
pues aún guardo la mentira inútil
que me sobró cuando al volver a casa
ya no me preguntó nada mi madre.

Así como llegar al pueblo tiene íntima y primordial relación con su madre, la partida también es un dolor tenuemente sugerido:

Pero mi madre desde aquella tarde,
tiende la soledad junto a la ropa.

Barrera no oculta jamás su vinculación con lo familiar y la presencia de su madre como una guía permanente.

Porque llevo
dibujada a mi madre en la memoria.

Influencias

Hay una coincidencia casi unánime de los críticos cuando señalan que la poesía de Barrera Valverde es original. El diario *Mayoría* de Buenos Aires llegó a destacar esa originalidad y aun a exaltarla cuando dijo: «que la poesía haya muerto o que siquiera pueda morir es una aseveración que queda desvirtuada una vez más ante el canto auténtico y vigoroso de Alfonso Barrera». Aunque se le ha definido como «uno de los poetas esenciales de esta parte del mundo», es inevitable buscar las influencias y vinculaciones poéticas de su obra.

«Entre la poesía de Barrera Valverde y la de Juan Ramón Jiménez —destaca Gonzalo Ramón—; entre la de Miguel Hernández y la *Canción de Teresita,* de nuestro bardo César Dávila Andrade; entre la de Gerardo Diego y la de Santos Chocano, hay una ensambladura, hay hilos de plata que las unen, que las identifican. La belleza y la dulzura campeando en ellas. Desde luego, desposeídas ya de suntuosidades exteriores, como en el siglo pasado.»

Por su parte, Brena asegura que Barrera le trae recuerdos de Darío, de Machado, de Salinas, de Juan Ramón Jiménez, de Miguel Hernández, de Jorge Carrera Andrade, aunque «no hay entre su poesía y la de ellos el lazo que desaloja la originalidad de un mensaje. Barrera ha colocado colores propios, ritmos propios, tono propio, métrica propia. Hay en él una originalidad difícil para la narración».

Pero ¿qué es la originalidad en un creador? Pfeiffer lo especifica cuando asegura: «Yo puedo existir, ser en el mundo, basándome en mis propios cimientos y en mi propio centro, o puedo naufragar en lo común y medianero; puedo ser realmente yo mismo o sólo uno entre tantos; pero puedo llegar a poseerme después de decidir, en silenciosa resolución, mi camino, o puedo entregarme a las convenciones niveladoras... Pero basta que aparezca un hombre que lleve en sí algo de prístino, que, por tanto, no diga 'hay que tomar el mundo como es', sino que diga: 'No importa cómo sea el mundo, yo no me atengo a una originalidad que no puedo someter al visto bueno del mundo'... Basta que se expresen estas palabras para que en el mismo instante ocurra una transformación en toda la existencia.»

Hay similitudes innegables con Antonio Machado, con Francisco Salinas, con Juan Ramón Jiménez y con Carrera Andrade, que todos los ensayistas sobre el poeta coinciden en subrayar; pero esto no quiere decir que la poesía de Barrera sea idéntica a la de ellos. La temática de Salinas, por ejemplo, es diferente; el estilo de Jiménez abunda menos en metáforas; Carrera Andrade muestra un lirismo deslumbrante, como el de Barrera, pero ambos lirismos son diferentes. Quizá la similitud sea mayor con Antonio Machado, ya que sus universos poéticos son muy próximos. Las imágenes de Machado revalorizan los objetos sin desvirtuarlos.

Barrera también ha recibido, como todos los poetas, influencias de otros creadores. Pero la influencia no indica necesariamente imitación. «A veces, los poetas no reconocen la influencia—comenta Brena—; otros la proclaman y exageran. Pregunté a Barrera Valverde sobre influencias en términos generales. Y me ocurrió lo mismo que con Emilio Oribe y con Alvaro Figueredo: por humildad exageran la dación que pudieron recibir, accidental y transitoria, de una poesía o de un escritor. La deuda artística de Barrera no es mucha. Herrera y Reissig, Barba Jacob, Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade. Sí como provocación o como sugestión, nunca como imitación o como revelación. Inútil sería buscar en el poemario de Barrera Valverde los trazos de alguno de los cuatro poderosos líricos hispanoamericanos.»

Finalmente, respecto de otras influencias más generales, el mismo Brena puntualiza: «Barrera ha recorrido el ancho mundo y vivido intensamente las experiencias estéticas de otras culturas, pero da lo propio, como creo que lo dan los poetas ecuatorianos que he leído: mensaje personal sin imitación extraña ni revelación prestada...»

Benjamín Carrión está considerado como la máxima autoridad en materia de crítica literaria de Ecuador. Carrión marcó sendas y estimuló a las nuevas generaciones de poetas pidiéndoles aires renovadores. «Coloreen de patria su poesía—reclamó a los más jóvenes—. Extraigan la raíz y flor de esta comarca con sol caliente, con aire diáfano, con playas, con muchachas con madre y con flores.» Les estaba pidiendo que rompiesen con las influencias extranjeras y derribaran las columnas parnasianas y simbolistas. Les pedía que volviesen los ojos a la patria y descendiesen de las nubes rosadas del romanticismo. Les pedía rescatar el pasado autóctono. «Un país que corta sus amarras con el pasado —escribió el pensador y jurista José Irureta Goyena—, es un país que muere una vez en cada generación; que empieza y no continúa, que se olvida de lo que iba diciendo, que vive sólo en el presente, que es la manera de no haber vivido nunca y de no llegar a vivir jamás...»

Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Aurora Estrada y Augusto Arias, con una renovación literaria que comienza en 1923, según Rodrigo Pesántez Rodas, «libraron al verso del clisé formal, del estilo ficticio, de la imagen dulzona».

Detrás de estos precursores aparecen figuras como Alejandro Carrión, Atanasio Viteri, Humberto Vacas y Miguel Angel Zambrano, alrededor del *Grupo Elan,* y César Dávila Andrade, Jorge Enrique Adoum, Galo René Pérez y Enrique Noboa Arízaga, en el *Grupo Madrugada.*

En 1950 aparecen dos grupos: *Presencia* y *Umbral;* a este último pertenecen Barrera Valverde, Dávila Torres, Villacís, Eduardo Félix, Ríos Andrade, Alicia Yáñez Cossío, Franco Serrano y César Ayala. En *Presencia* se agrupaban Francisco Tobar García, Carlos de la Torre Reyes, Francisco Paredes Benítez, Gonzalo Pesantes, Ricardo Crespo Zaldumbide, Filoteo Samaniego y quien esto escribe.

Con los grupos literarios surge una serie de tertulias formadas por jóvenes literatos de diferentes ideologías, pero que coincidían en la necesidad de seguir aquellas pautas marcadas por Benjamín Carrión. Tocan el problema social para conseguir que la poesía se acerque más a lo popular. El lenguaje claro y directo de las nuevas camadas de poetas comienza a producir mayores y mejores efectos que las versificaciones anquilosadas de los adoradores del Olimpo.

Al igual que en otros países hispanoamericanos, muchos de los integrantes de estos grupos literarios abandonaron el trajinar poético. En muchos casos por falta de estímulo oficial. También como en muchos

países hispanoamericanos, las ediciones de los poetas debían ser pagadas de su propio bolsillo o condenadas a las sombras.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana, algunas instituciones privadas, la Universidad de Guayaquil y unas pocas emisoras de radio fueron la excepción. Estas entidades alentaron a los jóvenes poetas a seguir trabajando. Después de *Umbral* y *Presencia* salieron a la luz grupos como *El Club 7, Caminos* y *Generación del 60.*

Quizá uno de quienes mejor entendió el mensaje de Benjamín Carrión haya sido Barrera Valverde, que se apegó al consejo de «colorear de patria a su poesía». Quizá aún con mayor intensidad a medida que fueron pasando los años. El mismo Carrión dijo al revisar la obra posterior de Barrera Valverde: «He sentido alta complacencia de que mi pronóstico de entonces se haya cumplido: Barrera es poseedor de una voz que ara, de una voz que siembra. Mas sin excluir tampoco, como el labriego a la hora del *Angelus,* la posibilidad de la oración..., pero de una oración anunciadora, como la del labriego, que dice 'el ángel del Señor anunció a María...'. Las anunciaciones de Alfonso Barrera, son anunciaciones no incompatibles con la siembra.»

Por todo esto, Gustavo García Saraví, en *La Nación,* de Buenos Aires, comentó: «Sin pizca de exageración, Alfonso Barrera Valverde es uno de los poetas esenciales de esta parte del mundo», y *El Día,* de La Plata, le calificó como «uno de los más altos poetas vivos de nuestra lengua».

El novelista

«Que un novelista escriba poesía es algo que ha ocurrido frecuentemente en nuestros países—ha indicado Darío Lara—, pero que un poeta en lo mejor de su producción publique una novela no ha sido muy frecuente.» Sin embargo, Barrera se lanzó a la narración con *Dos muertes en una vida,* que publicó Ediciones de la Flor, en Buenos Aires, en 1971.

«Andan por mi novela—definió Barrera cuando presentó su libro—mi gente, mis colinas y valles. Es una obra que no se deja definir sino por la lectura. La narración resultó de una visión interior de la ingenuidad.» La ingenuidad, la dulzura, la sencillez de su poesía, están presentes en su novela. *Dos muertes en una vida* es la historia de Juan Hiedra, que «nació varias veces». Es la historia del subdesarrollo hispanoamericano. Es también «cifra y signo de un pueblo y sus raíces y, por cierto, una hermosa novela», tal como la definió *La Prensa,* de Buenos Aires.

«Yo no hice sino sentarme en la puerta de una casa de campo —confiaba Barrera en una carta dirigida a Darío Lara—, conversar con la gente que pasaba, amarla mucho y escribir un libro. Mientras iba haciéndolo, me sorprendí del cúmulo de sabiduría que reposa bajo un sombrero campesino, bajo un poncho, diría más bien, porque éste va cerca del corazón.» Y más adelante denunciaba: «No le niego que me dolió comprobar cómo los más culpables de la explotación y exportación distorsionantes, los intelectuales, cumplieron un culposo papel inexcusable... Si evité los apellidos y localismos indígenas, lo hice justamente para no presentar un producto más de las exóticas artesanías de las cuales, con notas de los colonialistas, han venido viviendo nuestros revolucionarios.» Este pensamiento quizá encierre la clave de la universalidad de Juan Hiedra, personaje principal de su novela. Una universalidad que le convierte en «el libro de mayor éxito de El Ecuador», según la *Revue des Deux Mondes,* de París, que agrega: «Es un libro conmovedor: personajes vistos desde el interior; escritura mágica; apertura de un mundo rural, púdico y misterioso.»

Ese personaje, Juan Hiedra, se coloca, según la mayoría de los críticos, a la altura de los más destacados, no sólo de la literatura hispanoamericana, sino de la mundial. «Juan Hiedra es como Pedro Páramo —comentó *La Gaceta,* de Tucumán—, o Aureliano Buendía; el personaje de una realidad deslumbrante, fantasiosa, al par que firmemente atada al destino de estas tierras.»

Darío Lara encuentra aún mayores conexiones del personaje: «A medida que avanzaba en compañía de Juan Hiedra, agitaba mi espíritu algo de aquella niñez impregnada de campo y del suelo natal, niñez bañada de poesía, con su sol propio y sus sombras exactas, tal como nos dejó en las páginas de *Le Gran Maulnes* aquel adolescente genial que fue Alain Fournier: *ángel de transparencias.* Al leer la historia de Juan Hiedra, ¿cómo no recordar a Radiguet?, aquel otro *ángel de tinieblas,* pero genial también, y 'cuya edad—como dijo Cocteau—se desenvuelve rápidamente hasta el final'. Cómo no evocar, en fin, al leer *Dos muertes en una vida,* aquel mundo de misterio y poesía al que nos traslada Pedro Páramo, si no fuera el paisaje de Camala todo desértico y calcinado, tan diferente del de Barrera; paisaje todo de verdura y soledad.»

Personaje y autor, la novela, en suma, inspiran a la novelista argentina Beatriz Guido, quien exclama: «Es una pequeña gran obra...» «Me recuerda a *El viejo y el mar,* de Hemingway.» Y anota, además, Beatriz Guido: «La novela de Alfonso Barrera tendrá que estar en las bibliotecas al lado de *La ciudad y los perros,* junto a las obras de Ciro Alegría; junto, sin duda, a las de García Márquez. Pienso que si el autor

no hubiera publicado nada antes y no publicara nada después, ello sería lo mismo por *Dos muertes en una vida,* obra que está definitivamente ligada a la historia de la literatura hispanoamericana.»

Con precisión, en breves pinceladas, Barrera va dibujando a Juan Hiedra y su historia:

> «Juan Hiedra nació muchos años antes o después, lo cual finalmente da lo mismo. Porque, en efecto, nació varias veces.»
>
> «Juan nació por segunda vez el día de la muerte de la yegua blanca. Nadie dijo nada.»
>
> «Juan nació por tercera vez cuando nació de sus padres, Jesús Hiedra y Ana María Pasos, al pie del catre de madera, a dos metros de las papas cholas puestas al oreo por ella días antes, a tres cuadras exactas del campanazo de la medianoche.»

La vida de Juan Hiedra se va entretejiendo lentamente—tal como transcurre—a través de las páginas de la novela:

> «Lo primero de Juan Hiedra que yo conocí fueron sus lunes o, dicho mejor, los lunes de sus habas, de sus papas y sus frutillas, porque eran todos ellos quienes bajaban con Juan a la ciudad y la encontraban metida en un pliegue de la tierra.»
>
> «Sus lunes eran un camino polvoriento custodiado por eucaliptos, pencos y chaguarqueros. Ese camino comenzaba en la juventud de su madre e iba a terminar en la plaza de feria de la pequeña capital de provincia.»

Los demás personajes van adhiriéndose a la trama de la vida mansa y oscura de Juan Hiedra: Jesús, el padre; Ana María, la madre; Pedro, el tío, el que fabricaba cajas para los entierros. Y se fijan en el paisaje al que pertenecen, a «los caminos que tenían un solo andar: el de la salida...», y a los alrededores de Ambato, donde «los días se dividen por soledades...».

El trazo seguro de los personajes y la descripción impecable del paisaje se realzan y se animan con la dulzura y los sonidos de la poesía de Barrera, que está presente en toda su narrativa. «El relato—comentó *El Comercio,* de Quito—es manejado con toda la maestría de un poeta donde parece iniciarse un nuevo tipo de realismo, que yo me atrevería a calificar de realismo interior.»

Avida del detalle, la revista *Argentina* especificaba: «Prosa narrativa de primera calidad, detenida justamente en el límite preciso en que la poesía, discreta, sugiere, pero deja la vía expedita al relato, se recata en metáforas útiles para que la acción progrese y los personajes o el ambiente o el escenario adquieran su exacto color novelístico.»

Ya sea en la poesía o en la novela, Alfonso Barrera Valverde ha logrado la total aceptación y unos halagos que están a la altura de los proporcionados a las más grandes figuras universales de la literatura. Pero con respecto al oficio creador, a este oficio literario que ejercita desde la adolescencia, Barrera ha escrito, en el diario *La Nación,* de Buenos Aires, en un artículo titulado *Maneras de escribir libros sin éxito:*

> «No puedo negar que en toda reflexión literaria hay un engaño. Por supuesto, no menciono la creación literaria, pues mientras ésta suele ser riesgo propio, la reflexión arriesga a los demás. Confieso también que los consejos de mi provincia no fueron abundantes. Pocos y precisos. Esos ojos enrarecidos por un ayer inmóvil me rogaron ser vida y muerte. Lo cual me duele, porque de vez en cuando, para afinar los instrumentos, debo, con precisa desobediencia a tal consejo, oír a los críticos, enterarme de sus complejos procesos mentales y aprender, por ejemplo, cuál fue el héroe venerado de tal pre-guerra civil o quiénes son los personajes míticos de la nueva novela latinoamericana.
>
> »Como si deseara prevenir al lector contra mis palabras, señalo que mis postulados se basan en una contradicción. Después de varios años de dedicarme a la literatura y aún a los ejercicios intelectuales que le son accesorios, abrigo cada día menos fe en los escritores y en lo que ellos, o nosotros, hacen o hacemos.
>
> »Tal vez un pálido bostezo reflejaría la imagen de quien intenta preparar un buen libro. Quiero decir que el único gran escritor debería abrigar una pereza metafísica suficiente para dudar del valor de sus propias teorías, creer en el de fugaces, brevísimas lecturas y obtener de todo ello no más que un boceto, en algún momento de lucidez, cuando le sea dado apostar su vida, pues no le es dado apostar la del universo.»

Aunque algunos críticos, como el de *El Día,* de La Plata, al leer su novela hayan tenido la sensación de «asistir a la inauguración nada frecuente de un *boom*», Barrera tiene sus reservas acerca de esos fenómenos. En el artículo anterior se definió:

> «Venimos presenciando cómo las economías de mercado sostienen que el escritor existe luego de que existe su fama. Cada día se extienden más y más la costumbre comercial de que los literatos, como los esquiadores de tabla hawaiana, descubran una noticia popular y se monten sobre ella como sobre la cresta de las olas y muevan los brazos y se acuesten, para ser llevados no por una dirección propia, sino por el poder de la noticia. Como se ve, estamos creando un arte accesorio, parasitario, que depende en mucho de la tarea del periodista antes que del trabajo de crear.»

A pocos autores acompañó el éxito tan indefectiblemente como a Barrera; al respecto, opina:

«Dejo en claro que nada podemos hacer los escritores contra el éxito, si éste finalmente llega. Por otra parte, no cabe negar que la acogida de nuestros lectores y su amistad constituyen la más reconfortante restauración de nuestra gastada alma. Tal vez ningún literato pueda negar, además, que agradece a los críticos la ayuda para que el libro camine, se venda, se distribuya. Sostengo tan sólo, sin perjuicio de todas esas confesiones de debilidad humana, que el éxito debe ser leal y en alguna medida involuntario. Creo también que un libro debe ser escrito con la mirada puesta en el arte, no en la circulación de las noticias.»

Es obvio que Barrera tiene muy claro qué es lo que espera de la literatura y sabe muy bien qué es lo que ésta puede darle. Encumbrado como una enorme figura dentro de las letras hispanoamericanas y una de las primeras entre las de su país, Barrera también tiene, en fin, su fórmula—o su antifórmula—para hacer literatura:

«Ya que no podemos decir "así se escribe" y "así se vive", séanos en cambio permitido mencionar modestamente que el escritor, al cabo de cierta práctica, llega a aprender apenas tres o cuatro normas elementales, de tal suerte que por lo menos alguna vez puede afirmar: "así no se escribe".»

RENAN FLORES JARAMILLO (Don Ramón de la Cruz, 92. MADRID-6).

MIGUEL DE UNAMUNO ESCRIBE ACERCA DE AMOR Y PEDAGOGIA

A Lola Reig y Lola Llosá.

Hoy la problemática y los temas de pedagogía ocupan un lugar destacado en el horizonte intelectual español. Las razones son muchas y no creo oportuno analizarlas; se está intentando una reforma y una mejora de las estructuras pedagógicas, y en este respecto, el aprendizaje de la pedagogía, en sus líneas maestras y en sus técnicas, sus cuestiones y las esperanzas que suscita despiertan inmediato interés. Pero no siempre ha sido así. Cada ciencia—aparte su validez—alcanza en determinadas épocas o momentos un mayor interés, una divulgación y presencia más o menos amplia. Los unos la defienden y expanden, los otros la denigran y reducen; quizá para que de estas mismas negaciones cobre con-

ciencia de algunos de sus defectos y falsos enfoques y sea capaz de renacer con renovado vigor. De un negador de la pedagogía—de una determinada pedagogía—me voy a ocupar ahora. Voy a intentar algunas precisiones sobre Miguel de Unamuno, sobre su novela *Amor y pedagogía.*

¿No le gusta esta ciencia a don Miguel? No, no es tanto. Sencillamente la somete al análisis y la ironía para rebatir algunos de sus excesos en las décadas de finales del XIX español y comienzos del siglo XX.

> Es la presente novela una mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna otra delicadeza anegada en un flujo de conceptismo. Diríase que el autor, no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio. Es, de todos modos, un procedimiento nada recomendable, aunque muy socorrido.

Estas palabras—casi las iniciales de su prólogo—nos indican en buena parte qué pensaba Unamuno comunicar al público con esta novela. Quería presentarle una serie de ideas sobre pedagogía, pues él, pedagogo que era, las había meditado, observado y desaprobado. Y el gran literato—que también era—había decidido hacerlas imprimir en forma de novela, o *nivola.* Porque, según él, así han de llamarse sus entes literarios, para favorecer la pereza mental de los lectores, que, en otro caso, no acaban de digerir estos productos de su ágil y cuidada pluma.

Unamuno escribe conforme gusta. Es su derecho. Luego, el resultado no encaja exactamente en la novela que en aquellos momentos está en la calle: Pérez Galdós, Parzo Bazán, el remilgado Valera o *La regenta* de Clarín, Alarcón, Palacio Valdés... Y para curarse en salud, Unamuno llamará nivolas a *Abel Sánchez* o a *San Manuel Bueno, mártir.* Y, desde luego, a *Amor y pedagogía;* «... éstas, que para dar asidero a la terrible pereza mental de nuestro público—no de nuestro pueblo—, llamé, en un momento de mal humor, *nivolas.* Relatos dramáticos, acezantes de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad...» Creo que pueden caracterizarse estas criaturas del pensamiento unamuniano como ensayos hechos novela. Unamuno ha escrito mucho, desde que se decidió a exponerse ante los ojos lectores de sus contemporáneos. *En torno al casticismo* y otros muchos ensayos y artículos nos muestran su personalidad y su mente con todas las paradojas, jirones de ideas, y fuerza y vigor que él sabía darles. Pero quiere encontrar una fuerza expresiva mayor, más penetrante y convincente. La fuerza de la fantasía y de la acción, de los personajes

que cobran vida y se mueven, reflejando —en su mayor parte—las desgarradas y tantas veces certeras ideas de Miguel de Unamuno. Expresarse él, a través de unos personajes, cuya misión fundamental es ser reflejos y voceros de su alma. Unamuno busca siempre esa expresión radical y vigorosa, y la encuentra en el ensayo menor, en el más grande—cuando filosofa sobre el sentimiento vital—en sus versos, en sus novelas... Porque éstas son puro pretexto de gritar verdades—o mentiras—sobre el paciente público. Mientras los personajes de Galdós viven su propia vida—quizá en los *Episodios* los subordine a la narración de la historia—, los de Unamuno no viven sino para expresar las ideas del autor.

Los hombres de la generación del 98 no son grandes creadores de personajes y tipos. Son ellos mismos, son sus ideas y sus convicciones lo que querían transmitir a la España derrengada que inicia un nuevo siglo. Tal vez, Pío Baroja sea la excepción, el hombre que crea mil personajes, tantos, que su sonrisa y su sarcasmo no dan abasto para rellenarlos todos. En Baroja hay acción, sobre todo, y sus personajes vibran con vida propia. En cambio, el crítico y gran Azorín no llega a este punto. Sus personajes son él, incluso ¿no llegó a tomar como seudónimo el nombre de uno de ellos? El nombre de Antonio Azorín—o mejor el apellido—hizo desaparecer los usuales apellidos del autor. En sus escritos, como en los de Unamuno, es él quien sale y habla, con un centaurismo radical, con una presencia constante...

Pero volvamos a la pedagogía.

Hay algo en esta ciencia a finales de siglo que no se ajusta bien con el estilo de los hombres del 98. Esto se expresa a las claras en *Amor y pedagogía,* aun cuando Unamuno lo vela y revuelve con su manera y forma de escribir.

> A muchos parecerá esta novela un ataque, no a las ridiculeces a que lleva la ciencia mal entendida y la manía pedagógica sacada de su justo punto, sino un ataque a la ciencia y a la pedagogía mismas, y preciso es confesar que si no ha sido tal la intención del autor—pues nos resistimos a creerlo en un hombre de ciencia y pedagogo—, nada ha hecho por lo menos para mostrárnoslo.
>
> ... ...
>
> Mas repetimos que el defecto más grave que a esta obra puede señalársele es que no se sabe a punto fijo qué es lo que en ella se propone su autor, pues nos resistimos a creer que no se proponga más que hacer reír a unos y escandalizar a otros.
>
> ... ...
>
> Antójasenos que por debajo de todas las bufonadas y chocarrerías, no siempre del mejor gusto, se delata el culto que, mal que le pese, rinde a la ciencia y a la pedagogía el autor de esta obra. Si de tal modo

se revuelve contra el intelectualismo es porque lo padece como pocos autores españoles puedan padecerlo. Llegamos a sospechar que, empeñado en corregirse, se burla de sí mismo.

Pues bien, todas estas dudas y vueltas no quieren decir que Unamuno sienta horror y enemistad por la ciencia y la pedagogía de su tiempo. Pero tampoco le agradan en exceso, dentro de las características y peculiaridades que entonces tenían. En el desarrollo de la novela podemos percibir que contrapone a ciencia y a pedagogía la vida—como tema central de su filosofar—. Pero, sobre todo, es el positivismo triunfante de aquellos años y la pedagogía al uso lo que le displace. Sin embargo, no lo expresa decididamente en el prólogo, prefiere que hablen por él sus personajes.

Baroja mostraría, como siempre, más directas y abruptas sus opiniones acerca de la generación de 1840. «En ciencia, poco o nada: las vulgarizaciones de Echegaray, las mistificaciones de Letamendi y toda esa palabrería engolada que llaman Jurisprudencia y que es el puente de los años, de los abogados elocuentes y campanudos. Entre toda esta obra ramplona de la época se destacan los trabajos de Menéndez y Pelayo, obra sólida, aunque sin ninguna grandeza ni ninguna amplitud de espíritu...» Si bien, en otro lugar atacaría alguna de sus obras primeras: «Si en estos dos primeros tomos de *Los heterodoxos* el autor conserva el decoro, en el último ya se vuelve loco de furor. Es un seminarista atacado de hidrofobia.»

¿Por qué no les gustaba a estos hombres la ciencia y la pedagogía surgida en la restauración? ¿Por qué Unamuno ridiculiza? Según él, «la pasión por la enseñanza no es la afición a la pedagogía como ciencia, del mismo modo que la pasión por la moralidad no es la aficición a estudiar Etica... ¡Oh, la Ciencia! ¡Oh, la Pedagogía! ¡Oh, la Etica! ¡Oh, Platón! ¡Oh, Kant! ¡Oh, la Kultura! », escribe en su *Arabesco pedagógico.* Para él lo importante es dedicarse más directamente a la enseñanza, menos a la pedagogía; la vida importa más que la teoría. Y cita a Kempis: «prefiero sentir la compunción a saber su definición.» Alguien contestaría a su artículo y le llevaría a escribir *Otro arabesco pedagógico.* Pero ¿por qué esa aversión hacia la pedagogía?

Creo que dos motivos pueden explicar aquella postura de los hombres del 98, de aquellos literatos que dicen algo nuevo, cuando los desastres de Cuba exigían nuevos planteamientos para la cultura y las actitudes de los españoles. El primero es su propia característica de autodidactas. Unamuno o Machado, Azorín y Baroja, se sienten fundamentalmente maestros de sí mismos en lo mejor de sus cualidades y saberes. No reconocen inspiración en hombres anteriores para poder

renovar—romper tradición—la situación espiritual y ambiental de España. Frente a la España que se destroza en 1898 y muestra su menguada potencia ante Europa y el mundo occidental, ellos buscan una salida nueva. Buscan—creo que es preciso reconocerlo—un escapar de la realidad de los comienzos del siglo XX, para conquistar reservas y regiones a donde no alcance la magnitud de los males patrios. Estética, aventura, literatura... Huida hacia la meseta castellana y sus mágicos paisajes. Evasión hacia Don Quijote, San Ignacio o Rivadeneyra. Evasión hacia los tiempos de Fernando VII en las memorias de un hombre de acción de Baroja. Hacia los clásicos o hacia la recreación poética de una nueva Castilla por Azorín. Sí, son gentes que rompen con lo existente para poder respirar un tanto en aquella España de la derrota. Son gentes que se han formado a sí mismos y no gustan de la pedagogía como panacea de despertar gigantes y hacer hombres. No; basta la voluntad de hacerse, el descubrimiento propio. Todo esto late en aquellos profetas del 98, de la generación dispersa y nueva que buscaba senderos en el dintel del nuevo siglo.

El segundo motivo quizá sea cierto desvío, que siente Unamuno, frente a los que han sido soporte y base de la introducción y extensión de la pedagogía en España; los krausistas, los hombres de la Institución libre de enseñanza. A veces, en la caracterización de sus personajes y ambientes—en *Amor y pedagogía*—parece reconocerse algún dardo que les arroja. La caricatura de don Fulgencio, uno de los personajes locos, posee trazos que recuerdan a aquellos hombres. «El traje —escribe Unamuno—lo lleva de retazos hábilmente cosidos, intercambiables, diciendo: "Esto es un traje orgánico; siempre conserva las caderas y rodilleras, signo de mi personalidad, *mis* caderas, *mis* rodilleras."» Algo más adelante, entre bromas sobre la combinatoria de Lulio, también pueden percibirse—quizá—burlas sobre el filosofar krausista: «... el trabajo hercúleo, genial, estriba en dar, como él ha dado, con las cuatro ideas madres, dos del orden ideal y dos del real, ideas que son, las del orden real: la muerte y la vida, y las del orden ideal: el derecho y el deber, ideas no metafísicas y abstractas, como las categorías aristotélicas o kantianas, sino henchidas de conocimiento potencial...» Pero no conviene personalizar demasiado esta burla de Unamuno; él se dirige contra la pedagogía y contra la ciencia que ha vivido, contraponiendo su vida, la realidad del amor y del sentimiento frente a la sequedad de una educación en la ciencia. Algunos rasgos de don Fulgencio—a quien saca en algún artículo—son la pura extravagencia, el personaje absurdo. Cuando recuerda la figura de Francisco Giner, dos años después de su muerte, reconoce a su persona llena de calma y sentido común, auténtico sembrador de hombres. Aunque no

deje de advertir sus discrepancias respecto de su pedagogía, estima su amistad y sus diálogos con él. Sin duda, en sus convicciones y sentido se hallan muy distantes ambos personajes de nuestro pretérito cercano, Unamuno y Giner. Las paradojas y *boutades* de Unamuno, su fuerza y sus ideas excitadas, son en Giner meditación más serena, más suave, con mayor seriedad, menos contrastes... En ambos, una gran preocupación por mejorar la educación y la cultura en España. Giner escribió mucho y bien sobre la situación y la esperanza ante la enseñanza en España. Su actitud es suave, pero firme.

> «... Nos avergonzaremos sinceramente, y no por pura retórica, como hoy de esa deuda de la primera enseñanza, que, excepto los interesados, nadie toma aquí en serio, sino que todo el mundo, y por tanto el Gobierno, la mira con salvaje indiferencia; y después de avergonzarnos, la pagaremos, que es muy otra cosa. Acabaremos con los exámenes, oposiciones y demás resortes exteriores mecánicos y falsos de nuestro régimen actual; y nos recogeremos a pensar, con la grave preocupación que merece, en esa obra interna de nuestra educación nacional, y en cuán lejos al comienzo de ella estamos todavía, y comprenderemos que es mucho menos lo que hay que reformar en la legislación que en los espíritus; y aprovecharemos más y más para ello el auxilio de otros pueblos menos infortunados, adonde, retórica y presunción aparte, tenemos que ir a aprender lo mucho que ignoramos...

Miguel de Unamuno vivió durante años enamorado de la ciencia positivista y evolucionista, que por entonces privaba en Europa. Un dato nos revela su realidad de aquellos años primeros: fue el traductor de Spencer. En los años noventa del siglo XIX vive las esperanzas y las seguridades de aquella ciencia, de la que—paulatinamente—se desanima y aparta. Tal vez, su nueva conversión religiosa fue el acicate que le hizo olvidar sus primeros devaneos con la ciencia del momento. Creo, más bien, que en un momento de su vida ve clara la importancia de su persona y de la literatura—como medio de expresarla—. Unamuno vibra con sus problemas existenciales y decide inclinarse por el ensayo filosófico, las novelas, la literatura... Y su recia humanidad busca expresión por aquellos derroteros. Pero durante algunos años de su vida leyó—y creyó—al bueno de Herbert Spencer. Don Avito Carrascal le dice a Apolodoro en *Amor y pedagogía:* «La sociedad va saliendo del tipo militante para entrar en el industrial, como enseña Spencer; fíjate bien en este nombre, hijo mío, Spencer, ¿lo oyes?, Spencer, no importa que no sepas aún quién es, con tal que te quede el nombre, Spencer, repítelo, Spencer...» Para Carrascal, el colmo de la ciencia evolucionista es aquel divulgador inglés que Unamuno—el autor—había traducido al castellano.

La ciencia del positivismo no satisfizo a Unamuno y la abandonó. En su nuevo camino filosófico y literario se sintió casi obligado—por necesidad psicológica—a escribir esta novela, en donde deshacía los excesos de los mitos científicos y realzaba la vida sobre la filosofía anterior y sobre la ciencia. La literatura y las realidades instintivas y sentimentales del amor, en contraste con la mera razón intelectual, con la pedagogía científica... La religión honesta y directa sobre los descreimientos de la ciencia de fines del XIX. Este es el sentido de aquel libro del gran Miguel de Unamuno.

Un hombre más o menos científico—Avito Carrascal—quiere tener un hijo, a quien educará para genio. Calcula su matrimonio, busca consejo de don Fulgencio—el filósofo—para la educación de su hijo Apolodoro... Pero éste no parece alcanzar los resultados que de él se esperan. Primero—cosas de crío—porque no entiende los deseos de su padre. Después porque prefiere la poesía, el amor y—al final—el suicidio ante una vida que no le gusta. Este es el argumento resumido. Las situaciones, el gracejo de la obra no es posible traerlo a estas páginas, que buscan más ir perfilando las ideas pedagógicas de Unamuno en su desenfadada novela *Amor y pedagogía.* También Pérez de Ayala, en sus novelas sobre Urbano y Simona, en *Luna de miel, luna de hiel,* por ejemplo, construye la educación aislada del amor—puro—, con todas las consecuencias extrañas que implicaría. Si bien, su modelo es Longo y el *Dafnis y Cloe,* y su intención es muy distinta. No son problemas de educación y pedagogía, sino de la sexualidad y la sociedad, lo que surgen en sus páginas.

En Unamuno se contraponen dos mundos diferentes y, en cierta manera, antagónicos. Avito Carrascal y el filósofo don Fulgencio significan la seriedad excesiva y la fe en la ciencia. El primero planea su descendencia como un teorema matemático o, mejor, como un experimento físico. Tendrá un hijo, le educará en la ciencia y hará de él un genio. El segundo está dispuesto a ayudarle con su consejo certero en la futura formación del vástago genial. Frente a ellos, la vida, la realidad, que escapa de los secos entramados de la ciencia, el amor y el sentimiento, la verdad religiosa y la oración... Y nuestros dos filósofos tropiezan una y otra vez en aquella realidad más inmediata, más verdadera y vital.

Cuando Avito quiere casarse, piensa y se convence que su ideal es determinada mujer. «Leoncia, la deductiva, la dólico-rubia de sano color, anchas caderas, turgente y levantado pecho, mirar tranquilo y buen apetito...» Sin embargo, el amor se cruza por unos momentos en la vida del ensimismado científico y cae en brazos y en boda con Marina, la «braqui-morena...» El se consuela pensando que es la materia a la

que llegará a través de él la forma y se logrará el hijo-genio, mediante la pedagogía sociológica... Una voz interior le advierte: «Mira, Avito, que caes..., que caes, Avito... que caes... eso es el señuelo... así no se llega al genio... que caes...» Esta misma voz le va a ir recordando en cada momento su desvío del paradigma de ciencia y pedagogía que había preparado para su hijo Apolodoro, el futuro genio. Su amor por Marina—dice la voz «Que marra la ciencia... que caes, Avito...»; su tolerancia de la religión que la madre enseña al hijo; su tolerancia por que le llame Luis y no Apolodoro; que sea amamantado por la madre. «Has caído, sigues cayendo—le dice la voz interior—, le dejas criar; así le transmitirá más de su sangre; el pecado del amor da su fruto.» Y así—mil veces—, Unamuno anota cómo se quiebra la ciencia por la tolerancia de Avito, hasta llegar a triunfar la vida con toda su fuerza.

Otro tanto—incluso con doloroso sarcasmo—hace ver Unamuno del filósofo Fulgencio Entrambosmares. Por un lado, no se entiende bien con Avito Carrascal, y éste cede en su favor, admite sus criterios un tanto extravagantes, con lo que la voz vuelve a repetirle—como cuando cede con su mujer o su hijo—, caes, caes... Pero, además, el autor destroza la figura del filósofo consejero, haciendo ver su mentecata subordinación a su mujer, su impotencia mental frente a ella. Le llama Fulge—¡al gran filósofo!—, y una vez que entra sin llamar, Apolodoro—estaba abierto—asiste a la escena siguiente:

> ... Don Fulgencio, ¿era él?, tenía junto así a doña Edelmira, ciñéndole con un brazo el robusto talle, acariciándole con la otra mano del otro brazo la barbilla. La madurez de la venerable matrona respiraba juventud; relucía su peluca.
>
> —¡Tú, tú sola has creído en mi genio, Mira!—y la atraía a sí.
>
> —Sí, un genio tan bueno, tan pacífico, tan complaciente...
>
> —Pero ¡qué cabellera de oro!
>
> Y le pasaba la mano por la peluca.

Otras veces, la mujerona le hace trabajar despótica en tareas caseras, mostrando al gran genio en su desolada realidad. Unamuno no perdona a estos dos científicos, a Avito Carrascal y Fulgencio Entrambosmares, educadores—mal que le venga—del pobre Apolodoro.

Cuando hacia el final de la novela *Amor y pedagogía* el filósofo se sincere con su pobre víctima, con un Apolodoro deshecho por sus fiascos emocionales, le expondrá una teoría sobre el erostratismo de los científicos; «...quemamos—dice el cuitado—nuestra dicha para legar nuestro nombre, un vano sonido, a la posteridad.. ¡A la posteridad! Sí, Apolodoro—cogiéndole de la mano—, no creemos ya en la inmortalidad del alma y la muerte nos aterra, nos aterra a todos, a todos nos

aconseja y amarga el corazón la perspectiva de la nada, de la ultratumba, del vacío eterno (...). Y los que te digan que esto no les preocupa nada, o mienten o son unos estúpidos, unas almas de corcho, unos desgraciados que no viven...»

En suma, el alma atormentada y religiosa de Unamuno, aflora hasta en sus personajes más secos y antipáticos. Todo es la vida, todo es la esperanza y la creencia en una inmortalidad imperecedera. La pseudociencia del filósofo se disuelve en los momentos de sinceridad. Llora, deplora no haber tenido hijos..., le angustia la muerte, a pesar de su desdén. Se duele de no creer en la inmortalidad. Con esta clarificación de sus personajes, Unamuno muestra su propia vida, que se despega de la ciencia en que ha creído, para dedicarse más afinadamente a su angustia, su desgarrada creencia en el más allá, en Dios...

Una conversación de Apolodoro con su padre muestra cómo éste, don Avito, prefiere no ahondar—abandonar—en su hijo.

> —Tenemos que hablar, Apolodoro.
> —Tú dirás.
> —Observo en ti desde hace algún tiempo algo extraño y que cada vez respondes menos a mis preguntas.
> —No haberlas concebido.
> —No las concebí yo, sino la ciencia.
> —¿La ciencia?
> —La ciencia, sí, a la que te debes y nos debemos todos.
> —¿Y para qué quiero la ciencia si no me hace feliz?
> —No te engendré ni te crié para que fueses feliz.
> —¡Ah!
> —No te he hecho para ti mismo.
> —Entonces, ¿para quién?
> —¡Para la Humanidad!
> —¿La Humanidad? ¿Y quién es esa señora?
> —No sé si tenemos o no derecho a la felicidad propia.
> —¿Derecho? Pero sí a destruir la ajena, la de los hijos sobre todo.
> —¿Y quién te ha mandado enamorarte?
> —¿Quién? El amor, o si quieres el determinismo psíquico ése que me has enseñado.
> El padre, tocado en lo vivo por este argumento, exclama:
> —¡El amor!, siempre el amor atravesándose en las grandes empresas. El amor es antipedagógico, antisociológico, anticientífico, anti... todo. No andaremos bien mientras no se propague el hombre por brotes o por escisión, ya que ha de propagarse para la civilización y la ciencia.
> —¿Qué líos son ésos, padre?
> —Vaya, veo que no estamos todavía para oír a la severa Razón—y se retira don Avito.

Sí; se retira el padre tras proferir algunos tópicos y abandona al hijo en su tragedia, de vida de amor y sentimientos exacerbados en

la soledad. El padre cree el fracaso del hijo y le abandona a su suerte. A su enfermedad de amor y pedagogía mezcladas, de ciencia y sentimiento que no sabe o no puede ordenar. Y termina en el suicidio.

En su prólogo a la segunda edición se defiende Unamuno de que algunos hayan querido ver en él un obseso del suicidio, un inductor tal vez. Y dice: « ¡Hay tantas novelas que no son más que suicidios mentales narrados! » ¿Lo era la suya? Creo que sí, con ella Unamuno cortaba con una época de su vida y se liberaba hacia otra—desde otra—, en donde su peculiarísima forma de ser alcanzaría plena fuerza y desenvolvimiento vertiginoso. Vida de fe y de dudas, vida de extroversión hacia los lectores, vida trágica, suya y peculiar...

Porque, para él, ésta es la esencia de la pedagogía: llegar a hacer a cada uno lo que es. Nada de pedagogías partidistas y con inclinación hacia un determinado sentido. Libertad y autodesarrollo de las personas. Libertad hasta el absurdo, la leyenda y el amor, que nos deja abiertos hacia la creación propia, hacia la imaginación y la poesía... Porque, según ha simbolizado en el pobre Apolodoro, la excesiva presión es fatal; enderezar por la fría ciencia a los niños y a los jóvenes —o por la seudociencia del positivismo de finales del XIX—es error lamentable. La vida es mucho más, y hemos que dejar que fluya, sin miedo, conforme al consejo de Píndaro: ¡Hazte el que eres!

Conviene que recapitulemos un momento, que veamos lo que pretende Unamuno. No trata quizá de negar la pedagogía, sino procurar que no se reduzca a las estrecheces de unas fórmulas concretas y unas direcciones permanentes. Que sea sugeridora, desenvolvimiento y camino creador. Que no se despeñe por un cientifismo excesivo y que sepa que junto la ciencia y la filosofía todavía hay extensos mares en la persona humana. ¡Está la vida, la religión, la poesía, el amor y tantas y tantas cosas! En otro caso, una pedagogía estrecha y mísera sólo alcanzaría la transmisión rectilínea de unos determinados conocimientos, y es claro que a nada llegaría. Unamuno le da un desenlace fatal: el suicidio.

Apolodoro no entra en los delirios con que su padre quiere embutirle la genialidad. Primero a través de un amigo poeta, Hildebrando F. Menaguti se adentra por las aguas de la poesía, quiere escribir, imaginar, vivir... Después se enamora de Clarita—la hija del profesor de dibujo—, a la que, entre las nieblas de su padre y sus juveniles entusiasmos, le dirá: «Tú, tú eres la verdadera pedagogía, mi pedagogía viva, mi pedagogía...» Ella le contesta: «No me pongas ese nombre tan feo...» Luego le destroza cuanto le enseñó a su padre, por el mismo amor que le tiene. Le pregunta si va a misa: «...no, no la oigo, pero la oiré.» Si reza, y le envía a confesar... Y poco después le aban-

dona por demasiado bueno, por demasiado tonto, por estrafalario, porque no gusta a su padre, porque a ella le gusta otro... El quiere matar a su antagonista en duelo, pero no le aceptan tal niñería. Ni el filósofo ni su padre aciertan a darle una solución para su grande y joven desdicha. Mientras, ocurre la muerte de su hermana. El dolor se amontona, crece. Y no parece que tenga resortes afectivos para resistirlo. Un desliz con la criada... Todo se entenebrece y hunde a aquel aprendiz para genio.

> Llega la hora. Se encierra, sube a la mesa sobre la que pone un taburete, y prepara el fuerte cordel pendiente del techo; agárrase a él y de él se suspende para ver si lo sostiene; hace el nudo corredizo y se lo echa al cuello, subido en el taburete. Detiénele por un momento la idea de lo ridículo que puede resultar quedar colgado como una longaniza; pero al cabo se dice: «¡Es sublime!», y da un empellón al taburete con los pies. ¡Qué ahogo, oh qué ahogo! Intenta coger con los pies el taburete, con las manos la cuerda, pero se desvanece para siempre al punto.

Todo ha terminado. Avito llora con su mujer.

«El amor había vencido.» Frente a la ciencia, frente a la pedagogía y las ideas estaba la dura y tremenda realidad de la vida, de la muerte, del amor, según las concepciones y la fe de Miguel de Unamuno. Hoy sus planteamientos vitales nos resultan lejanos, distantes...—*MARIANO PESET (Cátedra de Historia del Derecho. Facultad de Derecho. UNIVERSIDAD DE VALENCIA).*

GARCIA BARRENA Y ADRIAENSENS

LO VIVIDO Y LO SOÑADO EN GARCIA BARRENA

En el panorama de la pintura vasca se distinguen cuando menos tres dimensiones: : De un lado, los artistas, que buscan en las raíces de su tierra, su etnología y su folklore, los rasgos distintivos que van definiendo y caracterizando un modo de ser, de vivir y de pensar esencialmente vasco. En segundo término, los que por el camino del academicismo o de la renovación siguen los modos internacionales de pintar, principalmente los que más fortuna alcanzan en el país vecino: Francia. Y, por último, los pintores, que llevan a cabo una gran síntesis de todo lo visto y lo entendido, de todo lo vivido y lo soñado, que a partir de la plasmación de su pequeño entorno vasco saben volverse

cada vez más universales, más originales en su concepción y más felices en su hallazgo descubridor. A este tercer tipo de pintores, que alcanzan una visión internacional sin desmentir su raíz vasca, pertenece Carmelo García Barrena.

El paisaje inmediato

En este sentido, parte muy importante de la obra del artista se aplica a llevar a cabo el descubrimiento de su entorno inmediato. Un paisaje próximo no sólo a la experiencia de los sentidos, sino también en la definición de los sentimientos y en el contexto de lo que llama Mumford «el alimento espiritual». Porque si el hombre nutre su espíritu de versos y melodías, de dramas y danzas, lo alimenta también con la contemplación siempre amorosa del paisaje familiar, de la ría o el caserío, de la ribera o de la centenaria iglesia de San Antón.

Este paisaje inmediato se plantea también como un primer intento de comprensión del escenario que ofrece la naturaleza, de las posibilidades de contemplación que surgen del complejo ecológico y cultural que marca el medio urbano en su conjunto, lo mismo que el niño aprende a vivir en su entorno familiar, el pintor se define en la búsqueda de su ambiente, en la investigación de sus realidades, en el planteamiento de los problemas de composición, perspectiva y visión que este horizonte le plantea.

El paisaje encontrado

La segunda etapa de esta trayectoria viene dada por una peculiar realidad: la adquisición de un conocimiento a través de lecturas y de reproducciones y su corroboración mediante la contemplación directa de lo ya conocido da por resultado una experiencia diferente. El viaje es, en primer lugar, un cambio de entorno y la interpretación de estos nuevos escenarios de la perspectiva de estas gentes, caracterizadas por modos de vida distintos, y la plasmación de todo el conjunto en una luz y un color que no son los mismos del país de origen da por resultado un encuentro con un paisaje diferente, en el que el artista ejercita la mirada y las técnicas pictóricas buscando un equilibrio indefinible entre la visión y los sentimientos.

París, Bélgica, Holanda, son las canteras en donde se producen inusitados hallazgos, en donde García Barrena busca un lenguaje propio

para ponerlo al servicio de un descubrimiento de gentes y ambientes del que la evidencia del requerimiento que el descubrimiento le produce, causa, en primer lugar, un cierto deslumbramiento. Ante el paisaje europeo, ante la ciudad o el campo, el puente sobre el Sena, el rincón de Brujas o el medio rural holandés, la primera sensación es de asombrado deslumbramiento, pero poco a poco, a través de bocetos que luego se convierten en cuadros, García Barrena establece su peculiar vocabulario y la luz no es la evocación exacta del contraste que a su atención se ofrecía, sino la interpretación de la realidad, algunas veces más espectacular, más rica, porque el paisaje de García Barrena es un modo de profundizar en la comprensión del entorno. Cada obra va más allá en el sentido de buscar y encontrar lo que las cosas definen, de hallar y determinar el significado de la arquitectura, del urbanismo, del simple despliegue de gentes y plantas por entre las calles o en los campos.

El sentido del objeto

Junto al paisaje, al lado del mundo, de las personas y de la naturaleza, de la luz y del viento, del río y la pared musgosa, hay todo un mundo de los objetos mucho más próximo, más directo y entrañable, mundo de cosas que elegimos y que adquirimos y que nos remiten al tiempo en que las encontramos o a las gentes de cuya elección las recibimos. Los objetos, las cosas, marcan, de una manera fronteriza con lo inefable, nuestra vida de cada día; señalan el aliento indefinible de una realidad impasible sobre la que una y otra vez hemos colgado la expresión de nuestros sentimientos.

Siguiendo a los franceses, la expresión «naturaleza muerta» ha hecho costumbre para definir este microuniverso de la pintura, pero en algunas obras, concretamente en las de Carmelo García Barrena, es necesario rectificar la voz y el concepto, sustituir la idea del objeto muerto por la del bodegón vivo, siempre existiendo de la ilusión y la vida que le transmitimos. Este es el sentido de la pintura de objetos en la obra de este artista. No se trata de reproducir notarial y detalladamente la apariencia de los objetos, sino de indagar en su significado, de inquirirlos sobre las manos que se posan en ellos o acerca de los recuerdos que todavía convocan.

Este contenido espiritual da al bodegón un sentido rotundo, absoluto, porque al mismo tiempo hay en el pintor un intento panteísta, que cuando quiere pintar un determinado objeto aspira a universalizar-

lo, a establecer una referencia que convierta al objeto en un espejo, en un símbolo de muchos otros, que al convocar los recuerdos que sobre él se conciertan evoque otros muchos.

LA LUZ COMO PROTAGONISTA

En las distintas concepciones del paisaje, en los diferentes modos de interpretar el mundo de los objetos, un elemento cumple siempre el papel protagonista: la luz. Desde el Bilbao de su nacimiento hasta las brumas flamencas, García Barrena ha aprendido a definir y a apresar lo que de esencial existe en la luz. Ha tomado conciencia de que en muchos casos los colores son función de la luz y al mismo tiempo la modifican. Por ello, una parte importante de su obra desarrolla una auténtica teoría de los elementos luminosos, y el espacio y la forma se convierten en funciones de la luz que reciben, en un intento de apresar al segundo y sustancial elemento de la realidad, el aire que circunda las cosas.

Esta doble aspiración de luz y de aire carga de naturalidad esta pintura. En ella nos parece que el trabajo se ha desarrollado sin esfuerzo, como si pintar, en lugar de ser la síntesis de un arte, una profesión y una técnica, fuera una operación natural semejante a la palabra o la respiración. La luz protagonista hace a la naturaleza intérprete de esta pintura, convoca a la más extraordinaria naturalidad y constituye uno de los atractivos más importantes de esta obra, uno de los elementos de trabajo de Carmelo García Barrena.—*R. CH.*

JUAN ADRIAENSENS Y SU APORTACION AL REALISMO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

En todos los países el realismo está viviendo un momento esplendoroso; se acuñan denominaciones nuevas, algunas veces manejadas con inexactitud; se aplaude a los pintores realistas, pensando que son quizá el retorno a una etapa de sensatez después de un desbordamiento que empieza en el informalismo y va hasta el arte-concepto. Casi nadie se da cuenta de que la mayoría de estos nuevos realismos son más revolucionarios, más implacables y tratan al inmediato pretérito figurativo con mucha mayor dureza crítica y rigor revisionista que cualquiera de las actitudes anteriores.

En nuestra época, el término realismo cobija, bajo una supuesta unidad de denominación, formas distintas de entender el arte y de aproximarse a sus problemas desde un punto común: el interés por la imagen de la realidad indisolublemente unido a una ilimitada confianza en la experiencia de los sentidos.

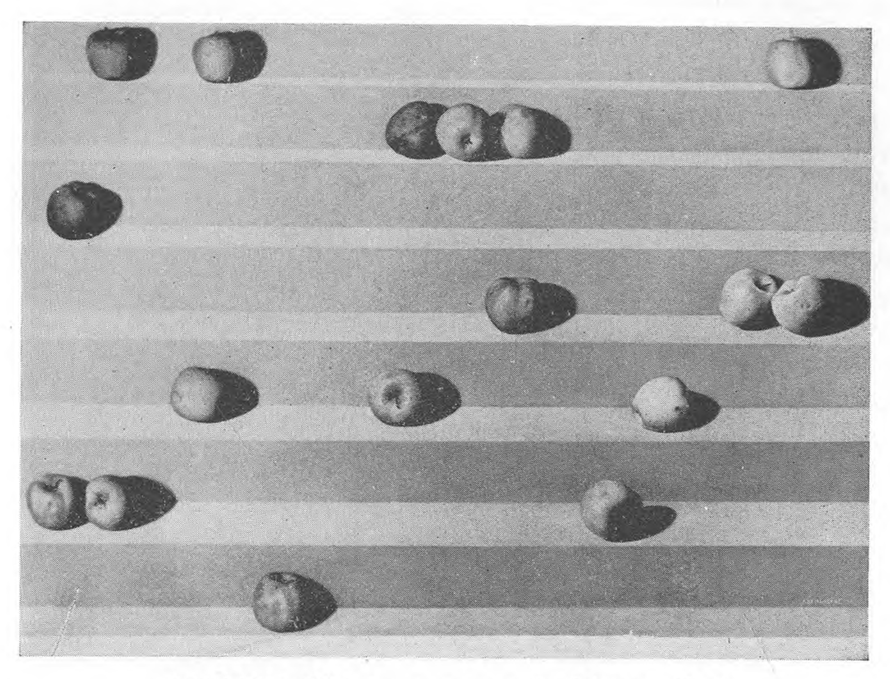
Pero el propio concepto reúne actitudes totalmente diferentes e incluso en ocasiones encontradas y contradictorias. De una forma difícil de definir puede producirse el caso de que un realismo se oponga a otro expresando y remitiéndose a concepciones absolutamente diferentes de la existencia y de la pintura e integrando formas de hacer, que no guardan entre sí más que unas débiles razones de intención y de semejanza en el entendimiento de la tarea.

En este sentido se producen y se afirman cronológicamente, en primer lugar, un realismo de carácter social, para el que lo importante es el testimonio sobre las tensiones de la convivencia, las relaciones de poder u opresión y el impacto de las situaciones enajenantes sobre el individuo que las sufre. En directa interrelación con esta tendencia se perfila un humanismo crítico, que pone su acento en la condición humana y postula por un mundo mejor y en total contradicción con estas tendencias; toma carta de naturaleza un realismo intimista caracterizado por intentar apresar el tiempo que huye y, a partir de un concepto reverencial de lo instantáneo, captarlo en la actitud de las personas o en la presencia que la naturaleza y los objetos presentan en determinada luz o perspectiva.

Igualmente se afirma un realismo de carácter objetivo, que pretende ir más allá de la propia realidad, dejándola desprovista en su plasmación de cualquier actitud o compromiso; hacer del paisaje o de la figura humana un objeto más. En este aspecto se incorpora el hiperrealismo americano, término que inapropiada e ignorantemente utilizado se emplea en nuestro país para definir formas de realismo que carecen de esa actitud objetivada y aséptica que caracteriza a la tendencia y que se basa en una visión desapasionada y desprovista de ideales, del fenómeno real.

Dentro del realismo, las tendencias más comunes ven éste como vuelta a un pretérito casi próximo, en el que se produce una reactualización de la pintura decimonónica, de una época a la que sus adversarios, los impresionistas, llamaron *pompier*. Esta rehabilitación y, en cierto modo, recuperación del «bomberismo» pictórico es una de las características que demuestran el carácter contradictorio del arte de nuestro tiempo, en el que coexisten los supuestos estéticos más antagónicos.

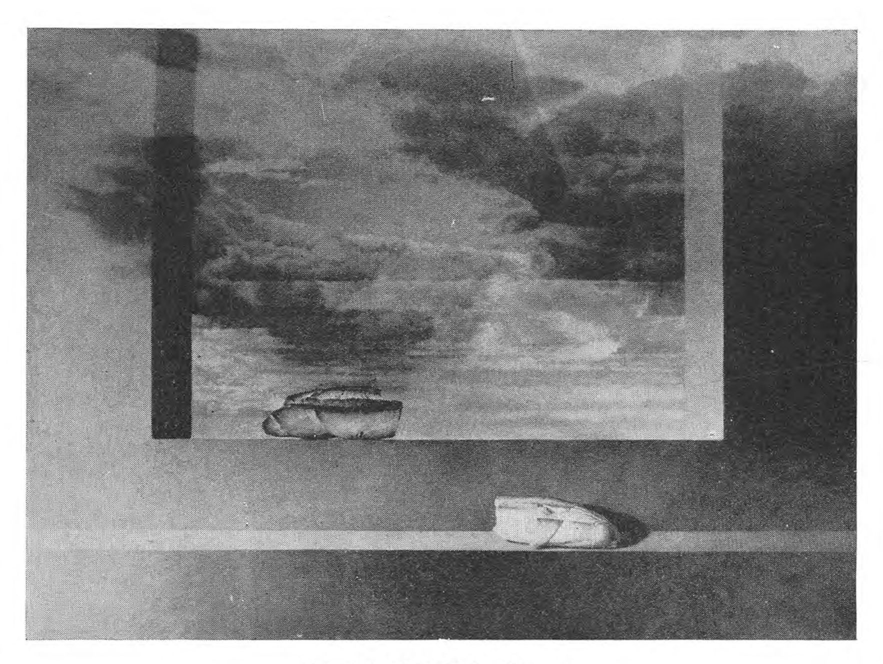
Igualmente se define el realismo en nuestro tiempo como el proce-



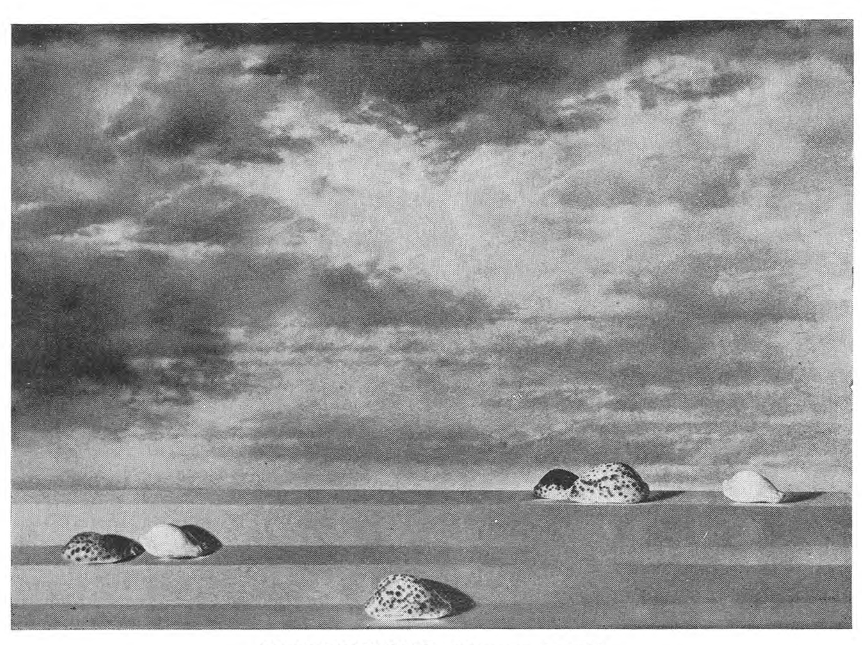
ADRIAENSENS: Las manzanas de Odessa. (Oleo.)



ADRIAENSENS: La espiral de la noche. (Dibujo a lápiz.)



ADRIAENSENS: Pintura.



ADRIAENSENS: Pintura (1975).

so de indagación y roturación de un terreno misterioso, camino de búsqueda hacia los espacios y los tiempos en lo microscópico y lo sideral; exploración igualmente de los recuerdos y los fantasmas perdidos y encontrados en los laberintos de la mente. La lista no se agota y podría hacerse casi interminable; realismo fantástico, burlesco sarcástico, magicista, satírico, ultrarrealista; hasta el punto de que podría pensarse en la existencia de tantas variedades y modalidades como artistas pueden ser entendidos y agrupados bajo este común denominador del realismo.

En España han existido pintores realistas más o menos afortunados en el planteamiento y consecución de sus objetivos. La continuidad se explica por varias razones, quizá sea una de ellas una presencia y una evidencia de la muerte en nuestra cultura, que se corresponde con la anulación social y, en ocasiones, institucional de una alegría de vivir que surge en los estratos más definidos de lo popular. Paralelamente, una insatisfecha aspiración a la verdad, que opera tanto en lo inconsciente individual como en el colectivo y que se vuelca en diversas formas de expresión y de experiencia estética. De estas y de otras sólo hipotéticamente contempables problemáticas se sigue que sea en torno del realismo en donde giran el mayor número de artistas y las personalidades más brillantes de nuestra pintura actual.

En los primeros años de esta década de los setenta ha comenzado una carrera aparentemente meteórica en su consagración y su éxito, pero en realidad basada en un trabajo constante, disciplinario y riguroso, el pintor español Juan Adriaensens. En dos exposiciones en Madrid, la segunda de ellas en el mes de diciembre de 1975 en la Galería Ynguanzo, ha impuesto su manera de hacer, afirmando su concepción del realismo a la vez tradicional y actual en el horizonte de la pintura española de nuestros días.

En su dimensión tradicional, el realismo de Juan Adriaensens no es una mera continuación de los cánones estéticos establecidos a finales del siglo XIX, sino un intento de entroncarse con la totalidad de una continuidad de la pintura, como ideal de perfección desplegado a través de los tiempos. En este sentido, el pintor afirma: «Todas las tendencias en el arte me parecen igualmente válidas. No creo que existan *a priori* posturas acertadas o desacertadas. En el arte, como en todo lo demás, lo único acertado o desacertado son los resultados.»

Para Adriaensens, la tradición es un tiempo vivo y su pintura una respuesta que, como una mano tendida, intenta unirse en sinceridad y en rigurosa disciplina plástica a lo más importante que han afirmado otras épocas. «Muchos afirman que la pintura, en su concepto tradicional, es hoy un camino ya acabado. Me parece, por el contrario, un camino inacabable, lleno todavía de extraordinarias sorpresas.» A la bús-

queda de estos encuentros con lo sorprendente, aplica y dedica Adriaensens lo mejor de su esfuerzo y obtiene los mejores resultados.

La realidad, que en el arte contemporáneo se ha convertido en un término peyorativo, lugar común de tendencias antagónicas, es para el artista una perspectiva de constante e inacabado encuentro, un lugar de hallazgos: «Hay una sensación—escribe—en mí que nunca se agota: la del pasmo ante la realidad. Procuro pintar con pinceladas lentas y precisas, aquilatando esa realidad, como una joya para que nada de su sustancia se pierda.»

Lógicamente, una actitud pictórica de esta categoría se coloca deliberadamente al margen de modas y tendencias, sin entrar a los imperativos que puedan constituir las preferencias de un momento determinado y los magisterios equívocos, que se puedan plantear como resultados de condicionantes sociales o económicos. En este sentido su posición es tajante: «Procuro—afirma—, sobre todo, adoptar un modo de pintar alejado de toda moda de pintura.»

En el tratamiento de los géneros pictóricos, Adriansens afirma igualmente la originalidad de su visión; a través de una pintura en la que el paisaje toma una especial dimensión en dos sentidos diferentes como provocación de una búsqueda del horizonte y como enriquecimiento de lo cotidiano a través de una visión próxima y suntuosa, una ventana inicia una tentación de nubes, un detalle arquitectónico rememora con una visión universal todo el contexto histórico y cultural que el hombre ha discurrido.

En orden a la técnica y al método, esta pintura es igualmente característica en su vocación y en su exigencia. A través de unos objetos que son casi símbolos, saturados de un cierto hermetismo, forma, color y aspectos explayan un misterio, intentan obtener una clave y un significado más allá de la explicación cotidiana de las cosas y al mismo tiempo, en un esfuerzo lleno de sosegada pasión, el artista busca un doble ideal de perfección y de belleza.

Características de su pintura en el plano de la mera descripción o a través de un análisis más meditado, evidencian una actitud muy definida ante la tradición plástica, un concepto peculiar del espacio y del tiempo, una sistemática negación de los imperativos y condicionantes de la moda respecto de la tarea plástica, una visión característica de los géneros y símbolos pictóricos, un amoroso cuidado de las diferentes técnicas, una metodología pictórica basada en la lentitud y la precisión, renunciando al esplendor posible del gesto o del destello.

En la misma medida, caracteriza la obra de Adriansens una posición muy clara frente a la realidad, de la que el punto de partida de la actitud es la facultad de embeleso, de auténtico pasmo, según su

propia expresión, ante la realidad, que se define y se perfila así como una cantera inacabable. En un sentido análogo, la realidad es una función de la verdad, es el vehículo que nos permite unos ciertos niveles de comunicación con el pasado, afirmando, por un lado, la intemporalidad de la pintura en lo universal y su casi milagrosa condición de afirmar una época, al margen de contingencias históricas y políticas.

Análogamente, integra la inspiración y realización de este modo de hacer un sentido de lo sobrentendido en cuanto a la narración, ya que sólo en muy contadas ocasiones es ésta una pintura de tema, como si el artista pensara que en cuanto se enfoca por los caminos de la referencia a una situación determinada o a una expresión concreta el arte comienza a perder su original pureza y es preferible que cada cual busque su sugerencia, la que le sea más propia, afirmándose con rigor y al mismo tiempo con una refinada y aristocrática concepción del trabajo pictórico en la búsqueda de la belleza, que para el artista «es el único impenetrable, sobrecogedor misterio».

La orientación de todo esfuerzo hacia la belleza está al mismo tiempo cargada de una nostálgica y en cierto modo nihilista impotencia. El pintor recuerda e incluso cita la frase de Ingres, según la cual no hay que temer acercarse a la perfección, porque ésta nunca será alcanzada. De esta manera, la belleza no es la meta de la que se puede aguardar la conquista, sino el ideal mítico e inalcanzable que se persigue con una lúcida tristeza, y de aquí una doble dimensión de la realidad, como misterio en función de clave ignota y como método para definir un lugar de encuentros del espacio y del tiempo, del hombre y de su entorno.

En este encuentro del hombre y su entorno, el ser humano representa lo fundamental, lo absoluto, pero es el entorno el que adquiere un papel protagónico; para ello unas veces la mirada del artista desciende hacia el rincón perdido, hacia la fijación del detalle prácticamente inapreciable e, instalando las dobles magias de la memoria y la mirada, convierte lo más trivial, el fruto o el objeto, incluso el fragmento de la máquina en algo enaltecido y suntuoso. En otras ocasiones agranda su perspectiva, abre a su pintura un horizonte dilatado hasta lo incomprensible y, al apresarlas en el cuadro, hace posible que por un momento la mirada se haga poseedora de todo el misterio que representa la intuición de lo infinito.

En las dos posibilidades, la historia se define como una insinuación; los objetos, las cosas, son sus personajes y al mismo tiempo adquieren una función de insinuado cronista. Las manchas o las raspaduras de una puerta, el detalle inadvertible de una arquitectura, se remiten a vicisitudes sin memoria, por las que ha pasado el hombre y en cierto modo permanece su evidencia. Al rescatar el detalle, en lo que puede

tener de difuso, no se evoca el contexto arquitectónico al que pertenece; tampoco se simboliza la condición humana que lo hizo posible, sino que, en un proceso mucho más universal y categórico, se recupera toda la sucesión de aconteceres desde el fondo del abandono hasta el momento en que el pincel culmina la casi taumatúrgica resurrección. Por eso, un fragmento de puerta se convierte en la evidencia de todas las puertas, abiertas o cerradas, en el testimonio de las olvidadas manos que las abrieron y cerraron, los soles y las lluvias que le dieron su color a través de otros colores.

No es sólo la intuición, sino también el trabajo reflexivo, continuado e inteligente, los acordes que permiten obtener la sinfonía de esta pintura; *spiritus ubi vult spirat;* pero también la perfección y la belleza se aproximan sin entregarse, separadas sólo por fronteras indefinibles de rigurosa autoexigencia, adonde las convocan la vocación de la mano y la mirada, el discurrir de la sensibilidad.

Un recorrido por una exposición de Adriaensens es la participación en un espectáculo a la vez deslumbrante y misterioso, en el que los óleos, los dibujos y las sanguinas dan una nueva vida a las artes de dibujar y de pintar sin confundirlas y sin entremezclarlas con ningún otro tipo de factores o de actitudes. Pintura en pureza, dibujo con rigor de la línea, sanguina como amorosa recuperación de una técnica pretérita y un sentido suntuoso, lujoso de la realidad, una exuberancia contenida en sobriedad como idioma para recoger e interpretar todo este universo de imágenes.—*RAUL CHAVARRI (Sarmiento de Bengoa, 25 A. San Lorenzo de El Escorial. MADRID).*

NOTA SOBRE LA POESIA PURA EN CUBA

Existen, al menos, tres posibles maneras de acercarse al complejo fenómeno que llamamos «poesía pura»: como poeta, como crítico, como historiador. Sólo el crítico y el historiador deben definir qué es eso que llamamos «poesía pura». El poeta, ser afortunado de muchas maneras, sólo la crea, y es después de crear su poesía cuando intenta explicar qué es lo que ha creado, cuando comienzan sus dificultades, ya que asume el rol de crítico. Definir la «poesía pura» es tarea mucho más difícil, sacrílegamente oso decir, que crear poesía que se pueda catalogar bajo esa clasificación, que, como toda clasificación lite-

raria, no deja de ser arbitraria. Por ejemplo, Paul Valéry, con mayor o menor dificultad—quizá con menos de la que nos quiere hacer creer—, creó «poesía pura». Cuando leemos sus poemas nos sentimos confiados y creemos intuir qué es eso que el poeta mismo llama «poesía pura». Nos sentimos más confiados que cuando luego el mismo Valéry intenta definir infructuosamente en sus ensayos y trabajos de teoría literaria ese fenómeno poético. Cuando atisbamos alguna claridad en sus comentarios descubrimos inmediatamente que como crítico o teorizante Valéry nos ilumina, porque el poeta se filtra a través de sus razonamientos críticos. En verdad sólo se puede definir con precisión «poesía pura» con poemas, aunque aún esa definición no nos satisfaga plenamente. Toda definición de «poesía pura» conlleva serios problemas: el poeta cae en tautologías: define poesía con más poesía; el crítico no tiene salidas lógicas y para salir de su atolladero tiene que recurrir a las soluciones del poeta y de esa forma niega su principio racional; el historiador tiene que trazar el trayecto del fenómeno sin definir exactamente qué es lo que historia a riesgo de parar en el callejón sin salida de la definición imposible. Pero a pesar de la imposibilidad de resistir la tentación y caer así en la trampa de la definición imposible, nadie niega la existencia de eso que llamamos «poesía pura», aunque nadie sabe con toda precisión lo que fue o lo que es.

En la literatura cubana, como en casi todas las literaturas nacionales de Occidente, se dio un movimiento de «poesía pura». El movimiento cubano fue de sorprendente valor e importancia por la calidad de la obra de sus principales cultivadores. La profesora Marta Linares Pérez intenta estudiar este fenómeno en las letras cubanas [1]. Aunque por momentos la autora parece aventurarse a dar una definición del fenómeno, en general adopta en su libro una posición más sabia, la del historiador. En su estudio ve esencialmente el problema desde una perspetiva diacrónica, evitando así caer en vagas definiciones críticas que desde un punto de vista analítico o racional poco dicen, aunque desde una perspectiva poética puedan ser iluminadoras. Por ello, la autora plantea el problema como un hecho histórico enmarcado por fechas y construido por libros, lecturas, influencias. Más que la «poesía pura», se brega en el libro con poemas concretos, que han sido considerados por la crítica como pertenecientes a esa escuela. La autora comienza verdaderamente su estudio cuando dice:

> «Valéry fue, pues, el modelo y por Valéry se inició la poesía pura en Cuba. Mariano Brull, diplomático en París y amigo personal de Valéry, se contaminó con la fiebre de poesía intelectual que imperaba en

los círculos literarios y en su equipaje llevó a la isla la nueva poesía. Sus «Poemas en menguante» aparecieron en la *revista de avance* (1928), introduciendo así la que iba a llamar poesía pura...» [2].

Cuando de pasada habla de «poesía intelectual» cae momentáneamente en la insensatez de definir, aun indirectamente, el escurridizo fenómeno que estudia. Es inevitable, lo comprendemos. Pero cuando presenta el problema como un hecho de la historia literaria de Cuba, a pesar de lo debatible que pueda ser su juicio, adopta una posición más sensata.

En su estudio la profesora Linares Pérez intenta presentar el origen y la evolución de esta poesía, que llamó la atención de los intelectuales europeos cuando en 1925 se entabló una polémica sobre su esencia y definición entre Paul Valéry y el abate Brémond. Esa polémica, que se reseñó prontamente en la *Revista de Occidente* [3], repercutió en España, donde Juan Ramón Jiménez advirtió prontamente, y con razón, que ya él había hablado de «poesía pura». Este debate en Francia y su repercusión en las letras españolas cabe perfectamente en el marco de efervescencia artística que se manifestaba en toda Europa en la década de 1920 a través de los movimientos de vanguardias que en las letras hispánicas llamamos «istmos». Por ello la profesora Linares Pérez comienza su libro con un capítulo donde intenta encuadrar el movimiento de «poesía pura» en los estremecimientos estéticos de ese momento. En el rimer capítulo de su libro, «Hacia la poesía pura» (págs. 17-37), explica por qué hay que colocar esta poesía dentro del contexto del desarrollo estético del período en Europa, especialmente España, y en Cuba.

En el segundo capítulo, «La poesía pura. Síntesis histórica y su repercusión en Cuba» (págs. 39-54), es el mejor del libro. En él se presenta un resumen de la polémica entre Valéry y Brémond y se explica cómo esta polémica afectó la poesía cubana. La autora maneja los textos principales de esta disputa y algunas de las fuentes secundarias que estudian la misma. Llega a distinguir lo que para ella son las diferencias esenciales entre Brémond y Valéry, las figuras centrales de la polémica. Para la autora:

> «La diferencia entre ambas concepciones salta a la vista: la de Brémond es *a priori:* lo inefable, estrechamente unido a lo demás... en el poema. La de Valéry es *a posteriori:* un aislamiento después de hecho el poema. Para el abate es lo prístino, lo virginal lo que se une a lo se-

---

1 MARTA LINARES PÉREZ, *La poesía pura en Cuba y su evolución.* Prólogo de José Olivio Jiménez, Madrid, Playor, S. A. Colección Nova Scholar, 1975. (Abreviaré: *La poesía pura.)*

2 *Ibid.,* págs. 53-54.

3 FERNANDO VELA, «La poesía pura (Información de un debate literario)», *Revista de Occidente,* número 41, noviembre de 1926.

cundario; para el poeta de *Le Cimentière Marin* es el residuo que se recogió después de eliminado lo impuro, es el resultado de un proceso de decantación» [4].

Si se acepta esta definición de Valéry, cualquier poema que merezca el nombre de poema tiene algo de «puro» en cuanto, a pesar de todos los elementos antipoéticos que pueda tener, tiene «algo» imposible de definir que permanece después que lo «demás» ha sido eliminado. Como vemos, aquí volvemos a caer en la trampa de la definición del fenómeno. Si todo poema puede ser «puro», no existe la «poesía pura» como movimiento literario particular. Dulce María Loynaz, cultivadora cubana de este género de poesía, ha dado una excelente solución a este problema cuando reduce radicalmente toda la poesía a «poesía pura»: «La poesía es pura o no es poesía» [5]. Pero su solución es válida como acercamiento poético a un hecho poético. Su definición, como todas las que nos dan los poetas, se muerde la cola y nos lleva a donde comenzamos.

Pero pronto en el mencionado capítulo la autora vuelve a adoptar el punto de vista del historiador y hace dos señalamientos importantes aunque debatibles. Dice primero:

> «Resultado de todo aquello [la polémica Brémond-Valéry] fue que a la poesía pura se la considera como una específicamente nueva escuela poética, alejándose de la concepción poética en sentido general, a la poesía de todos los momentos» [6].

Aunque históricamente es cierto—Valéry desempeñó una función más importante que Brémond en el desarrollo de la «poesía pura»—, ambos dan definiciones inválidas que se pueden aplicar a la poesía de todos los tiempos y lenguas. Valéry crea escuela, no por su rigor crítico en definir «poesía pura»—lo que en verdad nunca hace—, sino por ser un excelentísimo poeta que puede servir de modelo a otros. Si queremos ser plenamente rigurosos en el estudio de lo que llamamos «poesía pura» tendríamos que hablar de poesía valeriana, o guilleniana, o juanramoniana. Pero entonces caeríamos en otra simplificación falsificante. Nadie estaría de acuerdo con esa reducción de «poesía pura» a la obra e influencia de un autor. Tendremos entonces que seguir manejando un término indefinible y, por ello, inaceptable. También tendremos que evitar reducir ese término a un solo autor, lo que sería más conveniente por ser más sencillo.

La autora abunda más en este problema de la polémica entre los dos teóricos franceses de la «poesía pura»:

---

[4] *La poesía pura,* pág. 46.
[5] Citado en *La poesía pura,* pág. 185.
[6] *La poesía pura,* pág. 50.

«Esta desviación era inevitable, ya que la definición de Brémond no podía formar escuela, por ser aplicable a la poesía de todos los tiempos. Esa "escuela" tomó forma en la conocida "generación del 27"» [7].

Otra vez cae en problemas de definición, pero en este caso son evitables. Las distinciones que la autora hace entre las teorías de Brémond y Valéry no están completamente demarcadas. En ocasiones no se tiene claro qué dijo uno o el otro. Esta falla tiene obviamente su raíz en el problema de la definición de «poesía pura». Aunque no se le pida una definición, hay que pedirle una diferenciación más clara entre las dos acepciones esenciales del término que maneja, no ya de las ideas de los dos teóricos. Hay que distinguir entre «poesía pura» como fenómeno histórico o como escuela literaria—lo que sí se puede identificar con Valéry, aunque no sea completamente correcto—y «poesía pura» como ideal poético que está presente siempre en todo poeta. Pero más grave aún es la falta de ver a Valéry como centro exclusivo de esta escuela poética. La profesora Linares Pérez olvida que este poeta es la culminación de un largo proceso estético que tiene sus orígenes, para algunos, en la poesía de Victor Hugo [8] o, para otros, en el ensayo germinal de Edgar Allan Poe, «The Poetic Principle», que sirvió de base a toda la escuela simbolista, desde Baudelaire o Mallarmé a Valéry [9]. Valéry es sólo una pieza en un largo proceso de evolución. Quizá sea la culminación de ese proceso, pero no es su centro exclusivo. En general, la profesora Linares reduce de muchas formas la «poesía pura» al nombre de Paul Valéry, lo que simplifica pero falsifica demasiado este fenómeno poético tan complejo.

Pero además de esta reducción inaceptable, estos señalamientos de la autora conllevan otro problema histórico. En el caso de la literatura española, la autora reduce la «poesía pura» en este país a la importación de ideas de Valéry por la generación del 27. Una explicación similar presenta para el caso cubano. Aquí, a través de Brull, Valéry se convierte según la autora en el modelo de poeta «puro». Cabe preguntarse si en ambos casos fue exclusivamente la influencia de Valéry sobre estos poetas, españoles y cubanos, lo que los llevó al cultivo de esta modalidad poética o si hubo otros medios de llegar al cultivo de esta poesía. Algunos casos de poetas particulares se explican perfectamente como ejemplos de influencia del poeta francés. Pero creo que Jorge Guillén, traductor de *Le Cimetière Marin* [10], y Mariano Brull, traductor de *La Jeune Par-*

[7] *Ibíd.*

[8] Cintio Vitier, «La rebelión de la poesía», *Crítica sucesiva,* La Habana, UNEAC, Contemporáneos, 1971, págs. 22-43.

[9] Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme,* París, Librairie José Corti, 1972.

[10] Véase el estudio de Concha Zardoya «Jorge Guillén y Paul Valéry», en *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos),* Madrid, Editorial Gredos, S. A.; Biblioteca Románica Hispánica, 1968, págs. 207-254.

que, son casos distintos al resto de los poetas de sus respectivas generaciones. Juan Ramón Jiménez, a quien «en España... se le empezó a llamar poeta puro antes que Valéry usara la famosa frase de poesía pura» [11], podría servir para explicar en los poetas españoles y en los cubanos ese fervor y búsqueda de pureza en poesía. Así lo cree Cintio Vitier, quien explica la falta de fecundidad en generaciones posteriores de esas dos generaciones—la del 27 español y la cubana de la *revista de avance*—como efecto de la influencia de Juan Ramón sobre todos ellos y por la falta de carácter propio, distinto al juanramoniano, en su concepción de la poesía. Dice Vitier:

> «... son generaciones de epígonos, que hacen una poesía de mucha calidad, pero derivada, sin arranque primigenio y raigal. Son, en definitiva, herederos y diversificadores, de primero, segundo o tercer grado, de las intuiciones sucesivas y el impulso fecundante central de Juan Ramón Jiménez» [12].

Aunque acusemos a Vitier de admirador y defensor de Juan Ramón —lo que siempre ha sido—, sus palabras sirven para demostrar que hay más de una forma de interpretar el origen de la «poesía pura». Exceptuando, pues, a Jorge Guillén y a Mariano Brull, quienes mantuvieron un contacto directo con Valéry, es posible, y en algunos casos necesario, ver la fuente de pureza en las dos generaciones en Juan Ramón y no en la poesía francesa. Linares Pérez no lo cree así. Para ella es Valéry quien sirve de modelo a todos los poetas «puros» en las literaturas hispánicas.

En estos casos apuntar exclusivamente a uno de los dos poetas—Juan Ramón o Valéry—como modelo único de los poetas «puros», españoles y cubanos, es decir sólo media verdad. Examinemos el caso de los tres poetas «puros» cubanos porque son reveladores de lo que apuntamos. Brull, el «iniciador», aprende su lección de Valéry. De éstos no cabe duda y por ello es el caso más simple para la crítica. Pero no se puede reducir todo al ejemplo de Brull. Florit, más que por Brull y Valéry, fue influido, primero, por la generación del 27—neogongorismo de *Trópico*— y, segundo, por Juan Ramón Jiménez—*Doble acento,* libro de gran carácter personal a pesar del influjo juanramoniano—. La influencia del poeta español sobre los cubanos es anterior a su visita a la isla en 1936. Su breve estadía en Cuba consolida su influjo sobre algunos poetas cubanos—Vitier, Florit—y en otros suscita un fenómeno poético que nada

[11] *La poesía pura,* pág. 52.

[12] CINTIO VITIER, *Lo cubano en la poesía,* La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1970 (segunda edición), pág. 437.

tiene de influencia literaria directa—Lezama Lima—. El caso es que la primera obra de Florit, la que ahora interesa, sólo se puede entender a la luz de la influencia de Juan Ramón. Ballagas, mucho más abierto a diversas corrientes, absorbe y modifica las lecciones aprendidas en muchos. Contrario a Brull, quien es poeta de una pieza, Ballagas no sólo aprende de Valéry, quien le llega a través de Brull, sino que en su obra se encuentran huellas de sus lecturas de Cernuda, Neruda, los poetas negristas, Hopkins y del mismo Juan Ramón, entre otros. Dado el carácter tan distinto de estos tres poetas cubanos, habría que decir que aunque efectivamente la presencia de Valéry es comprobable en los tres—dominante sólo en Brull—, no se puede aseverar sencillamente que Brull «en su equipaje llevó de vuelta a la isla la nueva poesía», y que ésta, en toda su complejidad, fuera equiparable a Valéry exclusivamente. Otros medios de entrada tenía esa poesía—la *Revista de Occidente,* de tan gran importancia durante ese período—, y ésta fue algo más que la obra de un poeta francés. Sin negar la gran influencia de Valéry sobre Brull y por Brull en otros jóvenes cubanos, especialmente Ballagas, quien en algunos poemas parte concretamente de otros de su compañero mayor (*Poema de la ele, Poema de la jícara* y probablemente *Blanco-olvido*), no se puede reducir la aparición de la «poesía pura» en Cuba a una cadena que va de Valéry a los poetas jóvenes a través de Brull.

La profesora Linares contradice al presentar los orígenes de la «poesía pura» en Cuba en estos términos lo que había establecido en su libro *Lo cubano en la poesía* el poeta Cintio Vitier. Este no es el único momento en que la autora así lo hace, aunque nunca lo señala, y cuando cita a Vitier lo hace para apoyar con textos del crítico algunas ideas suyas. La otra diferencia sustancial entre Linares y Vitier sobre la poesía de este momento se concreta en su visión de la función e importancia de la *revista de avance* en las letras cubanas. Para Linares Pérez «...la *revista de avance,* ...abre las puertas a la poesía, al arte y al pensamiento universales contemporáneos y... asume el papel de vocero oficial de la nueva cultura» [13]. En cambio, aunque Vitier comienza señalando que «si nos situamos en la Cuba del año 27, no podemos hacer otra cosa, frente a la *Revista de Avance* (sic), que alegrarnos y aplaudir» [14], concluye que «después del primer impacto, su movimiento era más ilusorio que real» [15] y niega que haya en verdad cumplido la función de propagadora de nueva cultura que otros le asignan:

> «Ninguno de los grandes esfuerzos creadores de la época, poco o nada conocidos entonces en Cuba (la obra de Proust, de Joyce, de Valéry, de

[13] *La poesía pura,* pág. 211.
[14] Cintio Vitier, *op. cit.,* pág. 371.

Eliot, de Claudet), halló eco decisivo en sus páginas, que se mantuvieron siempre sobre la más visible y fugaz espuma de lo "nuevo", cifrado en la hueca palabra "vanguardismo"» [16].

Estos duros juicios de Vitier, crítico usualmente moderado, apuntan a dos direcciones: primera, muchas veces se tiende a sobrevalorar la función de importancia de la *revista de avance,* lo que hace Linares Pérez; y segundo, Vitier, consciente o inconscientemente, habla desde su posición de miembro de la generación de *Orígenes,* generación que sigue cronológicamente a la de la *revista de avance.* Desde su perspectiva generacional, ataca parricidamente a la generación anterior.

A pesar de las objeciones que hay que hacerle a este capítulo, creo que es el mejor del libro. Así lo creo por dos razones: primera, en él la autora hace un resumen útil, aunque incompleto, de la importante polémica sobre la «poesía pura»; segunda, es uno de los pocos momentos en el libro donde presenta una tesis original. Aunque creo que ésta es debatible o modificable, no deja de ser una contribución al estudio de la poesía cubana de las décadas de 1920 y 1930.

En los siguientes tres capítulos, el cuerpo del libro, se estudia la contribución a la «poesía pura» en Cuba de Mariano Brull (capítulo III: páginas 55-82), Emilio Ballagas (capítulo IV: págs. 83-121) y Eugenio Florit (capítulo V: págs. 123-180). Estos tres poetas son los tres grandes cultivadores de este género de poesía y su contribución es importante para toda la literatura hispanoamericana, no sólo la cubana. Brull fue el «iniciador» de esta poesía en Cuba. Siempre se mantuvo más cerca del ideal de «poesía pura» que sus compañeros. Ballagas, el más afectado por otras corrientes literarias, fue quien conservó elementos vanguardistas en su «poesía pura», quien cultivó a la vez poesía negrista y quien desembocó prontamente en una obra de carácter religioso e intimista. Florit, quien ha podido desarrollar por un mayor espacio de tiempo su obra, ha ido pasando por etapas en su poesía que coinciden con las que ha seguido la poesía hispanoamericana en general. El momento de *Trópico* a *Doble acento* representa su participación directa en la «poesía pura».

En estos tres capítulos la profesora Linares Pérez cae en una falta crítica que es de lamentar. Depende completamente de otros estudiosos de la literatura cubana—Fernández Retamar, José Olivio Jiménez, Carlos Ripoll—y no presenta opiniones propias que viertan luz sobre la obra de estos tres poetas. En los tres capítulos se limita a resumir lo que la crítica ya había dicho. Esto es de lamentar, ya que sus comentarios so-

[15] *Ibíd.,* págs. 371-372.
[16] *Ibíd.,* pág. 372.

bre poemas particulares de estos poetas demuestran, a pesar de cierto impresionismo que debía evitar, una gran intuición para el análisis poético y la posibilidad de utilizar el método de la estilística para estudiar la obra de estos tres poetas. Por timidez, por humildad, por excesivo respeto a sus maestros, la autora se esconde tras lo dicho por otros críticos y no aventura sus juicios, que podrían ser de valor.

Otra falla del libro es limitar su estudio—tras el análisis de la obra de Florit, Brull y Ballagas—a unos cuantos poetas que también siguieron, con menores logros que los principales cultivadores, las pautas de los poetas «puros»: capítulo VI, «Otros cultivadores de la poesía pura en Cuba» (págs. 181-209). Entre éstos, Dulce María Loynaz es la de mayor importancia y quien amerita aún mayor atención. Las páginas que se le dedican, aunque no hacen plena justicia a su calidad poética, son necesarias en este estudio. Pero no lo son las que se dedican a Juan Marinello, quien como poeta no tuvo la importancia de Loynaz. Tampoco se estudia en este capítulo el efecto de esta escuela en poetas de la siguiente generación que fueron marcados por Juan Ramón Jiménez, especialmente después de su visita a Cuba en 1936. Habría que estudiar si se quiere ver la evolución de la «poesía pura» en la literatura cubana, los libros del primer Cintio Vitier o la obra de algunos de los poetas menores de su generación, quienes fueron marcados por los poetas «puros» antes de caer bajo el influjo de la figura central de su generación, José Lezama Lima. Esto, desafortunadamente, no lo hace la autora.

Para ejemplificar la importancia de la «poesía pura» en la generación de *Orígenes* tomemos como ejemplo el caso de Cintio Vitier. Sus primeros libros son ejemplos claros del cultivo de «poesía pura». No se habla ya de «poesía pura» en su acepción de elemento a que se puede reducir todo poema después de eliminar todo lo que sea antipoético, atribúyasele la definición a Valéry o Brémond, sino del movimiento histórico. Sólo hay que tomar un poema, cualquiera que sea, de los primeros libros de Vitier y se encontrará en él la huella de este movimiento literario. Valga como ejemplo el poema *Otro,* poema del primer momento de su labor poética (1938-1942):

Nunca estoy contigo. Otro.

El otro, por dentro, afuera,
entre despertando olvido.

Voy y vengo, descompuesto,
juguete de imán profundo, niño.

Otro. Nunca estamos juntos[17].

---

[17] CINTIO VITIER, «Otro», *Vísperas (1938-1953),* La Habana, Orígenes, 1953, pág. 13.

El poema no puede llamarse «surrealista», nombre que le da la autora a la poesía contraria a la «pura». El poema cae dentro de la corriente literaria que estudia en su libro. A través de su proceso de desarrollo poético Vitier fue adquiriendo mayor individualidad poética a la vez que fue aprendiendo de otros poetas o hechos históricos—Vallejo, Lezama, la Revolución Cubana—, pero el primer Vitier fue grandemente marcado por Juan Ramón y la «poesía pura». El mismo Vitier así lo ha reconocido [18]. Más aún, la deuda de Vitier con Brull y Ballagas concretamente es evidente y lo acepta el poeta mismo, al menos de manera indirecta. La primera recopilación de los libros de poemas de Vitier aparece en 1953 con el título de *Vísperas* [19], título muy apropiado para el volumen, ya que revela su deuda a estos dos poetas mayores. Vitier tomó el título para su libro de un poema de Ballagas o de uno de Brull. (Brull usó el título primero y de él lo tomó Ballagas.)

Todo esto presenta entonces un problema mayor que no se discute en este estudio directamente: ¿cuáles son las fechas límites de este movimiento poético en las letras cubanas? La autora señala la publicación de *Poemas en menguante* (1928) como fecha de su comienzo. ¿Y su fin? ¿La muerte de Mariano Brull (1956) o la publicación de su último libro de poemas, *Rien que* (1954)? ¿Termina el movimiento de «poesía pura» en Cuba con la muerte de Juan F. Carvajal y Bello (1958) o la publicación de sus poemas póstumamente (1959)? ¿Se puede extender el momento de auge de la «poesía pura» hasta 1943, cuando ya Vitier supera su primera etapa juanramoniana o hasta la publicación de *Enemigo rumor* (1941) de Lezama Lima, libro que señala las pautas estéticas de una nueva generación? La autora no señala fechas exactas. Podemos decir que a pesar de que aparecen poemas «puros» durante los años 40 y hay poetas menores que cultivan el género durante la década siguiente, el movimiento perdió su fuerza en la década de 1940. Quizá 1937, fecha de publicación de *Doble acento* de Florit, sea la mejor para marcar el final del auge de la «poesía pura» en Cuba. Adoptar estas fechas (1928-1937) como momento de concentración y auge del movimiento no invalida el planteamiento anterior: la «poesía pura» está presente en la siguiente generación, la de *Orígenes,* aunque ésta tome posiciones antagónicas respecto a esta poesía y sus cultivadores.

Ya se han señalado ejemplos concretos en Vitier, uno de los princi-

---

[18] Véase el diálogo entre José Lezama, Fina García Marruz y Cintio Vitier, publicado bajo el título «El momento cubano de Juan Ramón Jiménez» (encuesta de Ciro Bianchi Ross, *La Gaceta de Cuba,* núm. 77, octubre de 1969, págs. 8-10), donde los tres poetas explican su relación personal y poética con el maestro español. Lezama, quien se acerca a Juan Ramón Jiménez como su igual, «dialoga» con el poeta de Moguer y no se acerca a él como maestro. Por eso escribe su «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» *(Analecta del reloj, ensayos,* La Habana, Orígenes, 1953, páginas 40-61).

[19] Cintio Vitier, *op. cit.*

pales poetas de esta generación. Pero hay otros casos que se pueden traer a colación para probar el punto: Fina García Marruz, Angel Gaztelu, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Justo Rodríguez Santos son también ejemplos de esta influencia formadora sobre la generación de *Orígenes*. La relación de estos poetas—jóvenes entonces—con los poetas «puros» de la generación que los precedía es compleja y no se limita a los que cultivaron este género de poesía, sino a todos los miembros de la generación de la *revista de avance*. Aunque Lezama Lima, jefe de su generación, establecía que él y los demás poetas de su grupo no practicaban la polémica con otros grupos artísticos, en todos ellos se evidencia ese carácter antagónico que caracteriza, según los estudiosos del método generacional en las artes, a todo nuevo grupo. Es por ello significativo que la única polémica pública que Lezama mantuvo fuera con Jorge Mañach, a quien muchos consideran cabeza de su generación. Esta polémica [20] fue una confrontación entre los principios poéticos que defendían respectivamente estas generaciones. Mañach considera que los principios estéticos de la generación de *Orígenes* son imposibles de entender; Lezama ataca a su vez, aunque indirectamente, los principios poéticos de la generación anterior y defiende lo que para él es la base de la poesía «trascendentalista». Pero ésta no es la única ocasión en que Lezama ataca a algún miembro de la generación de la *revista de avance*. En un trabajo muy temprano que Lezama nunca recogió en sus libros de ensayos, éste ataca fieramente a Emilio Ballagas, a quien llama «...poeta homogéneo y sin propia voz...» y «simple imitador de Brull, de Neruda..., un Neruda aguado en Evaristo Carriego» [21]. Para el joven Lezama «...es en estos 'pastiches' de Neruda y Cernuda donde se hace más visible la pobreza de imágenes y la ambigua embestida creadora de este poeta hecho para la simpatía liceísta tanto provinciana como capitalina» [22]. La profesora Linares Pérez desconoce, como la mayoría de la crítica, este texto abandonado en una de sus revistas por el propio Lezama, quien más tarde cambió radicalmente de opinión respecto a la obra de Ballagas.

Llama la atención que el mismo Ballagas, como Brull y Florit—especialmente Florit—, participara en el proyecto mayor de la generación

---

[20] La polémica se centra esencialmente en dos trabajos de Jorge Mañach y uno de Lezama Lima. Los de Mañach son: «El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima» (*Bohemia,* La Habana, vol. 41, núm. 39, 25 de septiembre de 1949, págs. 78 y 90) y «Reacciones a un diálogo literario: algo más sobre poesía vieja y nueva» (*Bohemia,* La Habana, vol. 41, número 42, 16 de octubre de 1949, págs. 63 y 107). Lezama Lima respondió a Mañach con su trabajo «Respuesta y nuevas interrogaciones: Carta abierta a Jorge Mañach» (*Bohemia,* La Habana, volumen 41, núm. 40, 2 de octubre de 1949, pág. 77). Cintio Vitier también terció en la polémica, pero estos tres trabajos forman el cuerpo esencial de la misma.

[21] José Lezama Lima, «Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía», *Verbum* (Organo Oficial de la Asociación de Derecho, Universidad de La Habana), año I, núm. 3, noviembre de 1937, pág. 63.

[22] *Ibid.*

de Lezama, la revista *Orígenes*. Los tres poetas «puros» publicaron en la revista o en su editorial. Estos datos complican aún más lo que podría entenderse como simple antagonismo generacional lo que no es. Pero en el fondo estos cambios de opinión sobre un poeta en particular y la colaboración de los tres grandes poetas «puros» en *Orígenes* no implican que la nueva generación aceptara al fin los principios estéticos de la generación mayor. Por el contrario, en el editorial del primer número de *Orígenes* los editores—Lezama Lima y José Rodríguez Feo—aclaran, en un lenguaje lezamiano, que no aceptarán ni la «poesía pura», ni la social, ni la folklorista (negrista) que había cultivado la generación anterior:

> «En música, pintura y poesía se han alcanzado entre nosotros ya algunas claridades. Para ello era necesario desbrozar los obstáculos que venían demorando nuestro arte. Ya están dichosamente lejanos los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis, sumergido en un desarrollo que partiendo de una simplista causalidad se contentaba con un final esperado, impuesto y sobrentendido» [23].

Los editores parecen reconocer el mérito histórico del arte puro, pero claramente establecen que no comulgan con sus principios estéticos. En el mismo editorial, donde también hacen sus planteamientos de una estética nueva para su generación, los editores definen lo que para ellos es la verdadera «pureza» en poesía:

> «Los frutos de esa libertad serán saludables o cenicientos por la calidad de sus jugos nutricios, escogidos en esa exquisita libertad que señala el árbol bien plantado y suelto frente al cielo. Su pureza estará, repetimos, en la absorción depurada de sus raíces, en lo esencial de su desnudez, o en la plenitud que día a día logre, nunca en las manifestaciones externas o ruidosas movidas por manos que pueden ser estériles, aunque se agiten en el orden de una extremada locuacidad» [24].

Ya para 1944 los miembros principales de *Orígenes* tenían claro cuál era su posición exacta frente al fenómeno de la «poesía pura». Ya habían superado los ataques a algunos poetas (Lezama a Ballagas) o la influencia directa de la obra de los «poetas puros» (Vitier). Los planteamientos estéticos que hacen Rodríguez Feo y Lezama, con voz y tono donde obviamente domina el poeta ya formado sobre el joven crítico, representan su última reacción ante la «poesía pura»: aprovechamiento de sus logros, rechazo de sus ideales estéticos. Habría que ver otros textos de miembros de esta generación para desarrollar con mayor precisión su actitud ante esta poesía—los trabajos de Lezama sobre Valéry, los en-

[23] Los Editores, «Orígenes», *Orígenes*, vol. I, núm. 1, 1944, pág. 6.
[24] *Ibid.*

sayos de Vitier sobre poesía francesa, los comentarios de Rodríguez Feo sobre autores cubanos—, pero éste no es el momento para tal análisis. Traigo a discusión esta compleja relación porque sirve para ilustrar un aspecto del problema de la evolución de la «poesía pura» en Cuba que la profesora Linares Pérez no estudia en su libro, aunque promete desde el título presentar la «evolución» de este fenómeno poético. Un campo muy amplio se abriría si la autora estudiase la transformación de la «poesía pura» de la generación de la *revista de avance* en el «trascendentalismo» de la de *Orígenes*. Este campo complejo y fecundo sólo se empieza a perfilar ahora como tema necesario para comprender plenamente el sentido de la «poesía pura» en la literatura cubana. El estudio de la profesora Linares toca indirectamente y de pasada este tema cuando comenta la poesía de Eugenio Florit a partir de *Doble acento* (1937). Aunque no se puede esperar que se trate también este tema tan nuevo y complejo, hago referencia al mismo, ya que sirve para ilustrar cuán abarcador es el problema de la «poesía pura» en Cuba si se toma en su verdadera extensión y si no se limita a los tres «poetas puros».

El libro de la profesora Linares Pérez puede servir de introducción a este fascinante tema, que se ramifica en temas y problemas más vastos y complejos. En este estudio se ha resumido para el lector interesado el estado actual de la crítica frente al problema de la «poesía pura» en la literatura cubana. La autora ha manejado la mayoría de los textos importantes sobre el tema. Una consulta a su abundante bibliografía (páginas 217-240) así lo demuestra, aunque hay que señalar que faltan aquí algunos trabajos que le hubieran sido de gran ayuda para esclarecer aspectos importantes del tema. Además de los comentarios de Lezama sobre Ballagas y la poesía cubana de su momento que aparecieron en *Verbum,* la primera de las revistas de su generación, la profesora Linares debió ver un trabajo de Eugenio Florit sobre Mariano Brull donde se establece claramente su relación con este poeta mayor [25]. También serviría para comprender mejor la obra de Florit un texto olvidado de éste, un breve ensayo impresionista sobre Martí que se publicó en *Orígenes* [26] como homenaje en el centenario del natalicio del prócer cubano. Falta además un libro de Héctor Antón Quesada, autor cubano, que estudia lo que para él es el carácter esencial de esta poesía y que serviría para comprobar la sobrevivencia tardía de este fenómeno poético en las letras cubanas [27]. Pero todos éstos son olvidos menores.

---

[25] EUGENIO FLORIT, «Mariano Brull y la poesía cubana de vanguardia», en *Momentos literarios de vanguardia en Iberoamérica* (Memoria del Undécimo Congreso, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), México, 1965, págs. 55-63.

[26] EUGENIO FLORIT, «Mi Martí», *Orígenes,* vol. X, núm. 33, 1953, págs. 47-8.

[27] HÉCTOR ANTÓN QUESADA, *En busca de la poesía pura. Esquicio filosófico-literario,* La Habana, 1960.

Con *La poesía pura en Cuba y su evolución,* la profesora Linares Pérez despertará un interés por un período de grandes logros e importancia. El libro sacudirá los deseos de otros investigadores, y hasta de la autora misma, por volver a plantearse a fondo los problemas que suscita este fenómeno literario en la evolución de la poesía cubana, más allá de la generación que la originó. A pesar de mis críticas y comentarios, creo que el libro no se sumará como peso muerto a la bibliografía de la poesía cubana de nuestro siglo. El libro es válido por ser un resumen de lo escrito sobre este fenómeno literario. Ahora, tras este trabajo de recopilación, hay que partir a estudiar el tema en toda su complejidad.—*EFRAIN BARRADAS (University of Massachusetts. Boston. Harbor Campus. BOSTON [Mass.] 02125. EE. UU.).*

Sección bibliográfica

STRAVINSKY A TRAVES DE SU "POETICA MUSICAL"

Bajo el título de *Poética musical* (Taurus. Madrid, 1977) se nos ofrecen una serie de conferencias o lecciones pronunciadas por Igor Stravinsky en la Universidad de Harvard y publicadas en 1940 con el nombre de *Poetics of Music.* La presente versión castellana parece estar tomada de la edición francesa, pues en el libro figura como título original el de *Poetique musicale.* Sea como fuere, nos encontramos ante unos textos escritos hace cuatro décadas por uno de los compositores clave del siglo XX. En ellos se recogen opiniones diversas sobre la creación musical y muy variados aspectos en relación con el arte sonoro. Superficiales unos, interesantes otros, algunos sorprendentes, el conjunto no constituye en ningún caso aportación esencial a los escritos sobre música, ni en el aspecto técnico ni en el estético, pero ilustran el pensamiento de un creador que ha influido de manera decisiva en los avatares de la música de nuestro tiempo.

Tal vez el propio Stravinsky hubiese escrito estas páginas de manera muy distinta en años posteriores, pero hemos de limitarnos a sus concepciones tal y como se nos presentan en esta *Poética musical.*

El libro consta de seis lecciones y un breve epílogo (en realidad un prólogo y cinco lecciones), cada una con su título, y que iremos comentando individualmente.

La primera lección es una afirmación de principios y un adelanto de los temas a tratar en las clases siguientes. De esta afirmación de principios tal vez el punto más interesante sea la negativa de Stravinsky a considerarse un revolucionario. Para él, «quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos». Si los críticos y el público en general lo consideran como un compositor revolucionario —y la referencia esencial es a *La consagración de la primavera*—es porque esta palabra tiene un prestigio. Lo que sí aportó con *La consa-*

gración... fue una novedad, una forma nueva de entidad musical. La obra de arte en general, y la musical en particular, necesita de un pensamiento, una creencia que la sustente. Tal es el caso del *Pierrot Lunare* de Schönberg, obra que podrá o no gustar, pero que está realizada respondiendo al pensamiento de su autor. Para poner un ejemplo de la miopía de los críticos cita el caso de Gounod, a quien en su día se le negó toda capacidad melódica y se le acusó de germanófilo y poco francés.

En esta primera lección Stravinsky toca demasiados temas sin una continuidad muy lógica. Claramente la exposición está mal construida y abunda en digresiones, pero quizá la toma de contacto sea lo más difícil para cualquier «maestro».

La lección segunda trata del «fenómeno musical». Stravinsky confiesa compartir las ideas del filósofo ruso Souvtchinsky, para el cual la creación musical es fundamentalmente una mezcla de intuición y práctica en relación con el tiempo. Este tiempo puede ser psicológico u ontológico y a ambas formas puede ir ligada la música. El primer caso dará una música de contraste, el segundo de similitud. La obra musical creadora será una fusión de los dos elementos.

Se detiene Stravinsky en el tema de la melodía, que define como «el canto musical de una frase cadenciosa» y a la que otorga—acertadamente—el título de elemento esencial entre todos los que constituyen la música. Lo que es ya más discutible es que niegue a Beethoven la posesión de la melodía. Nos parece sensato decir que Beethoven poseyó otras cualidades musicales en grado más elevado que el melódico, pero de ahí a la afirmación de Stravinsky...

La tercera lección, «De la composición musical», consta de dos partes bien diferenciadas; en la primera, Stravinsky aboga por la vena artesanal del compositor: el artista creador siente un «apetito» que es como una necesidad natural y que le obliga a «inventar», es decir, a imaginar, pero además a descubrir y a llevar a cabo una realización. Lo que se denomina «inspiración», que para el gran público es el secreto del artista, no es sino una de las cualidades secundarias del creador.

La segunda parte de esta lección es un despiadado ataque a la música wagneriana, que, según él, representa el ahogo de la música verdadera bajo la hojarasca del arte-religión y de los floripondios literarios. Baste citar la siguiente aseveración: «Hay más sustancia y más invención auténtica en el aria *La donna é mobile...* que en la retórica y las vociferaciones de la *Tetralogía.*» Nos es difícil comprender cómo un músico de la talla de Stravinsky pueda tener tales juicios hacia el genial autor de *Tristán e Isolda.* Pero es que Stravinsky como crítico

no debe asociarse a Stravinsky como compositor. Lo suyo era crear la música y no juzgarla.

La cuarta lección, «Tipología musical», insiste en la sujeción del artista a unas normas que no significan esclavitud, sino libertad; y pone el ejemplo de la fuga, música pura sometida a unas estrictísimas reglas de juego. De nuevo el odiado Wagner sale a relucir como ejemplo nefasto de destructor de las reglas tradicionales e instaurador de otras tan arbitrarias y mucho más molestas. Se detiene luego Stravinsky en la oposición clasicismo-romanticismo y modernismo-academismo. En términos generales puede decirse que el autor de *Petrouschka* defiende el «tono» de cada época particular—sea la que fuere—siempre que ese «tono» esté sustentado por un saber hacer, por un oficio racional. Las últimas páginas constituyen un agresivo ataque a los críticos musicales y a los *snobs* y una defensa del público medio—mucho más honrado en sus reacciones, aun cuando esté equivocado—y de los mecenas que están desapareciendo absorbidos por la máquina del estado.

«Las transformaciones de la música rusa» es el título de la quinta lección. En ella Stravinsky traza una historia—bastante superficial por cierto—de la música rusa antes y después de la Revolución. Sobre el nacionalismo del siglo XIX se limita a repetir las consabidas afirmaciones que podemos encontrar en cualquier manual, por conciso que sea, de historia de la música. De la situación musical en la Unión Soviética tiene Stravinsky una visión «catastrófica». Su condena aparece teñida de un rabioso anticomunismo. No está de más recordar que en el año en que fueron dictadas estas lecciones Stravinsky se hacía ciudadano norteamericano.

Todo lo que las autoridades soviéticas hicieron en relación con la cultura popular, el resurgimiento de los bailes folklóricos, la democratización de la ópera y la música sinfónica, no ofrece ningún interés. Todo se politizó y llevó a extremos grotescos. No podemos estar de acuerdo con estas palabras del músico, pese a que reconocemos que algunos críticos de la cultura «oficial» se convirtieron en meros panegiristas, con olvido de una crítica seria y científica. Pero, pese a todo, es imposible negar la envergadura del arte musical soviético y su difusión ante una nueva masa a la que se le había negado toda posibilidad de tener acceso al mundo de la cultura.

La sexta y última lección versa sobre la interpretación. Acaso sea ésta la más interesante y atinada de la serie. El intérprete se encuentra con que él es el mediador entre la partitura y la obra llevada a realización. El peligro estriba en que el intérprete no sea fiel a lo que el compositor escribió. Para conseguir una máxima fidelidad el intérprete debe ejecutar lo que está escrito, sin aditamentos inútiles, sin halagar

al público desvirtuando o exagerando los matices o los tiempos. Pero hay algo que el compositor, al ser la dialéctica musical más rica que lo que el creador puede escribir en un pentagrama, no puede expresar de manera explícita, y es ahí donde entra el intérprete. Por eso debe éste poseer una cultura no sólo musical, sino también espiritual. En general, las opiniones de Stravinsky coinciden con las del gran director Sergiu Celebidache, que es uno de los pocos artistas que se ha preocupado profundamente de la fenomenología musical.

El breve epílogo con que remata el ciclo de conferencias es un resumen de lo expresado a lo largo de las lecciones. Finaliza con un canto de alabanza a la música, que es «como un elemento de comunión con el prójimo y con el ser».

Menos técnico y mucho menos importante que *El estilo y la idea,* de A. Schönberg, la *Poética...* stravinskyana es, sin embargo, un interesante aporte a nuestra escasa bibliografía musical. La traducción española es medianamente aceptable, con no pocas expresiones bastante discutibles y algunas rechazables.

Personalmente recomendaríamos a los lectores interesados el libro *Stravinsky en conversación con Robert Craft,* que contiene un más amplio panorama del pensamiento—en todos sus aspectos—del gran autor de *El pájaro de fuego.—J. C. RUIZ SILVA (Joaquín Costa, 51, 4.° MADRID-6).*

LOS ORIGENES DE LA NOVELA LATINOAMERICANA

Durante los últimos años se nos ha repetido hasta la saciedad que la novela latinoamericana arranca y parte del nunca bien ponderado, apenas entendido, escasamente estudiado con rigor y seguido con bastante histerismo boom. Quien así ha opinado, y ha sido la mayoría, o desconocía la literatura o, lo que es peor, tenía la malicia suficiente como para ignorarla y despreciarla, lo que, en definitiva, es una forma como otra cualquiera de desconocimiento. Bien está que los componentes de ese movimiento que conocemos con tan extraño nombre hayan negado la existencia de los novelistas anteriores a ellos y hermanos de continente. Y digo que bien está, porque esa postura es no solamente necesaria, sino imprescindible para todo aquel que tenga el más mínimo deseo de vanguardia y, por tanto, de ruptura con la herencia re-

cibida. Este intentar partir de cero, de un primer lugar donde antes no había nada, no ya que no mereciera la pena de tenerse en cuenta sino lisa y llanamente que no existió nadie que ocupara el lugar del narrador, este intento, digo, se nos presenta como tópico y típico en la literatura mundial de todos los tiempos. No hay que darle más importancia de la que intrínsecamente posee, que ya es mucha. Luego se verá que realmente no hay tal ruptura sino más bien continuidad en los temas esenciales de la vida y de la muerte, de los seres y de los objetos. He escrito continuidad y realmente tenía que haber puesto insistencia, para que nadie se alarmara. Cuidado que en ningún caso pretendo insinuar repetición, pues será el punto de vista del artista el que consiga que esa temática ya no sea la misma que había sido tratada en el pasado, ni siquiera que pueda hacerse referencia a ella. La entrega del testigo es, de esta manera, la proclamación de la libertad humana, en el acto de prescindir de lo que se recibe por conderar asumido ese legado que ya no debe discutirse pero tampoco tenerse en cuenta a la hora de enfrentarse con la propia obra de arte. El comportamiento aparece una y otra vez, y siempre parece nuevo porque realmente es otro, nunca el mismo y jamás presentado con idénticas características. La novedad y la tradición vienen a fundirse en la estela que el hombre ha ido dejando como constancia de su historia y de su desgracia, en forma de literatura, de arte o de cualquier otro tipo de manifestación de cultura y de civilización. No es otra la enseñanza que hemos recibido de nuestros mayores y que hemos negado sistemáticamente, como no podía ni debía ser de otra manera.

La publicación de esta antología [1], sobre cuyas ausencias, sin ser muy notables, no pienso discutir, pues ya se sabe que son dos conceptos indisolublemente unidos, tanto que una antología sin ellas viene a ser como un jardín sin flores, la publicación, decía, confirma algo elemental, no por ello menos importante: que la novela de América Latina no ha nacido de repente, ni por generación espontánea ni por ciencia infusa. Detrás de esa espléndida floración, a cuyo estallido hemos asistido tan recientemente, hubo un número de escritores que fueron algo más que emborronadores de cuartillas, que hicieron otra cosa que solazarse en la contemplación amable del ser humano, que pensaron que la literatura debe ir siempre hacia adelante en la apertura de nuevas vías de expresión, de acercamiento y de interpretación de los misterios insondables del alma humana. Y es toda esta actitud la que los ha salvado de ese abismo cruel que es el olvido. No se trata por parte de los antologos de adoptar un patrioterismo que los haya obligado a encon-

---

[1] Mario Benedetti y Antonio Benítez Rojo: *Un siglo del relato latinoamericano,* Edit. Casa de las Américas, La Habana, 1976, 747 págs.

trar unos orígenes que no existían. Existían y existen, y la actual novela latinoamericana parte de ellos y a ellos se debe, como éstos a la literatura clásica española y ésta a la griega y latina y etc. Ahora bien, es admisible que se diga que estos cien años anteriores tienen sentido a la luz del éxito inmenso habido en los últimos años. Pero, ojo, que ése ya es otro asunto que nada tiene que ver ni con la literatura ni con el arte, sino con el comercio y con la industria, con la moda editorial, temas todos muy respetables y dignos de tener en cuenta, pero que desbordan ampliamente los objetivos de este artículo. ¿Cabría preguntarse, de todas maneras, si hubiéramos detenido nuestra mirada en ese siglo de narradores, de no haber existido el boom? Dicho de otro modo, ¿es éste el que significa a los anteriores? Descartado el eruditismo inoperante, yo creo que la edición de este libro responde a un bien planeado esquema de trabajo, en el que no se ha actuado con argumentos previos que luego los textos se han encargado de confirmar. Más bien ha sido al revés, y ha sido de la lectura de éstos de donde se han desprendido las consecuencias que importaban para su actual aparición, aunque los textos admitan hoy una lectura al margen de estas consideraciones. Y ello es muy importante, pues fundamentalmente demuestra que es una literatura viva y fresca, válida plenamente para nuestra época y nuestra estética.

Los orígenes a que hace referencia el libro abarcan desde Fernández de Lizardi hasta José María Arguedas, o, lo que es lo mismo, desde los albores del siglo XIX hasta nuestros días. En medio de esos dos autores una amplia muestra de narradores, que abarcan la narrativa de ese siglo de literatura americana. Me parece que lo fundamental que arroja la lectura y el manejo de estos textos es la progresión que se nota en ellos. Cada nuevo relato va consiguiendo acercarse a una más amplia visión de las posibilidades literarias de la lengua castellana, sin que ello suponga que la selección de relatos se haya hecho desde perspectivas formalistas que buscarán ofrecer al lector perfeccionismos literarios que no pasarán de ese nivel. Creo que lo que pretende el libro es dar el panorama de una literatura que se ha mantenido viva desde sus albores, tratando de indagar sobre asuntos y problemas cuyo tratamiento es válido todavía. En este sentido se les podría reprochar a los autores de la antología que, siendo eso, el arte es algo más, y que concretamente en la narrativa latinoamericana de ese tiempo se pueden encontrar textos que darían no ya la razón, sino el convencimiento de que el abanico es más amplio de lo que a primera vista pudiera parecer. Por el contrario, si lo que han pretendido es llegar a la conclusión de que la narrativa fue durante esa época un cuerpo vivo y como tal en movimiento continuo sin reposo de ninguna especie, es indudable que lo han conseguido, y lo

han conseguido incluso de una manera más sencilla de lo que pudiera parecer *a priori,* pues desde las primeras líneas se aprecia un hilo común a todos los relatos: el tratamiento de la realidad latinoamericana, una realidad vasta y ancha, apenas conocida y peor tratada. Por elemental que pueda parecer he insistido en este punto porque creo que tanto los autores como los textos han sido traídos a las páginas de este libro en función de que son representativos de las luchas, las diferentes luchas que ha habido en el continente hermano por su independencia y liberación. Pero no sería honesto de nuestra parte criticar este criterio selectivo, que es tan válido como otro cualquiera, pues no implica ni presupone necesariamente que haya de incurrirse en el panfleto incendiario y de logros artísticos más bien nulos. No; en el libro hay un poco de todo, siempre ateniéndose a ese hilo a que antes he hecho referencia, y los altos y bajos en la calidad literaria de los títulos utilizados es consecuencia lógica en una antología tan amplia. Los fracasos literarios de bastantes textos tienen importancia en el contexto en el que son ofrecidos y no importa tanto este o aquel aisladamente, sino en relación y conexión con los otros, pues es esta visión unitaria del hecho literario la que da sentido a la obra y toma la conciencia común de la América Latina, una conciencia hecha a trancas y barrancas, sin la ayuda de nadie y con el rechazo de todos. En la más absoluta soledad.—*JOSE MARIA BERNALDEZ (Pablo Casals, núm. 6, 7.º D. MADRID-11).*

LOS VERDES DE MAYO HASTA EL MAR

De Luis Goytisolo: segunda etapa de una aventura literaria

Ojos, círculos, búhos (1970), de Luis Goytisolo, es un irónico «collage» en torno a la crítica de la sociedad de consumo, en que el autor nos muestra la desacralización del arte a través de la técnica de reproducción y el pastiche lingüístico. Este experimento imaginativo, barroco, al que podría sumarse la obra *Devoraciones* (1976), se inscribe en una nueva concepción de la literatura basada en la tensión en que se debate el hombre de nuestro tiempo entre las fuerzas de lo racional e irracional.

Recuento, segunda etapa del ciclo novelístico *Antagonía,* es hasta cierto punto un repudio del realismo social anteriormente cultivado por

el novelista en obras como *Las afueras* (1958). La desilusión ética, que sigue a la crisis histórica de la posibilidad democrática en la España de la década de los sesenta, se transforma en una meditación profunda de la lengua y la sintaxis de la prosa.

La frustración ideológica, la crisis de identidad que impide la realización plena del personaje Raúl de *Recuento* [1] termina en el encierro de una cárcel lingüística geográficamente concretada en Rosas. Desde este pueblo, donde nació su vocación de escritor, el narrador emprende la tarea de reconstrucción para intentar configurar «una realidad mucho más intensa que la realidad, de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica» (pág. 623).

El subjetivismo y la irrealidad adquieren en *Recuento* una nueva valoración por esa desilusión del personaje que le lleva a un divorcio temporal entre lo real e ideal. La imagen va otorgando autonomía a la realidad para crear un mundo ficticio válido, autónomo. Este desplazamiento subjetivo, lírico, incorpora en las páginas finales del texto la accidentalidad del elemento biográfico como retorno a la infancia del personaje, símbolo del poder germinativo del mito siempre abierto a esa iniciación característica de todo acto de creación literaria: «El camino que conduce hasta estas notas escritas sobre la cara satinada de bastas hojas de papel higiénico [2]. Un itinerario largo y enrevesado, a veces como bloqueado, como cortado; a veces perdiéndose como se pierden en el monte los senderos que no llevan a ninguna parte» (pág. 580).

Narrador, autor y lector van tomando progresivamente conciencia del engaño que encierra ese mundo de apariencias, constatación que lleva a una valoración de lo incierto y ambiguo para evocar una metarrealidad que trasciende el conocimiento del mundo fenoménico, clausurando así la importancia de los recursos convencionales—típicos de la etapa del realismo social—que trataban de dar una ilusión de representatividad: «Para Raúl, la inseguridad derivada de dejar de contemplar el mundo a partir de una determinada ideología en la que toda pregunta tenía su respuesta, en la que todo quedaba explicado, había repercutido momentáneamente, qué duda cabe, no sólo en su estabilidad psíquica y sexual, sino, lo que es peor, también en su capacidad creadora, sumiéndole en la incertidumbre, en la indecisión» (pág. 618). Superada la actitud mimética hacia la realidad, el narrador revaloriza las fuerzas de la imagina-

---

[1] Citamos por la primera edición de *Recuento,* Seix Barral, 1973.

[2] «A partir del momento en que empieza a escribir sus notas 'sobre la cara satinada de bastas hojas de papel higiénico' de la cárcel, el narrador accede a la verdadera creación, se proyecta ya hacia el futuro: 'Raúl se enfrentaba no tanto a su pasado como a su futuro'. Prorrumpe la imaginación, se desvanece la realidad, la concepción mimética del arte queda abolida y la escritura pasa a ocupar el primer plano, como ente autónomo, generador de realidades más intensas que la realidad, fundidos sujeto y objeto en el flujo de las palabras.» ALFRED SARGATAL, «El tiempo de la escritura: el *Recuento* de Luis Goytisolo», *Camp de l'arpa,* 21-23, abril-mayo 1976, págs. 52-53.

ción con un lenguaje figurado que a través de las palabras pueda restablecer las relaciones entre los objetos y la conciencia dentro de una temporalidad no mecánica y un estatismo que se proyecta a la interioridad espacial de la escritura. Este movimiento no se agota en sí mismo, sino que conlleva un factor epistemológico implícito en la dialecticidad de este tipo de escritura: «El momento áureo, la sensación de que por medio de la palabra escrita no sólo creaba algo autónomo, vivo por sí mismo, sino que en el curso de este proceso de objetivación por la escritura conseguía al mismo tiempo comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo» (pág. 623). A la ambigüedad de un texto caracterizado por la casi ausencia de un narrador se une la confusión que éste provoca en el lector en torno al proceso de la creación literaria. El lector ha de convertirse en cómplice activo o creador para cooperar a través de las subversivas fuerzas de la imaginación al establecimiento de nuevas relaciones que posibiliten la expresión de realidades latentes: «Un libro que fuera, no referencia de la realidad, sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y de formas, creación de creaciones» (pág. 623).

El narrador se va perfilando al final del relato y el personaje paralelamente va alcanzando su identidad narrativa. Una vez liberado del lastre de sus señas históricas, se dispone a vindicar desde la soledad de Rosas esa realidad de la ficción o autonomía de la escritura: «Era como si para que recuperasen su significación (las notas escritas en papel higiénico en la cárcel) fuese necesario que de cuantos elementos personales hubieran servido de base al material literario allí reunido, que de cuantos puntos de referencia respecto a la realidad pudiera haber utilizado, no tuviese que quedar absolutamente nada, reducido todo sólo a eso: palabras; como si todo aquello que había destruido en sus notas tuviera que destruirse también en la realidad para que esas notas cobraran autonomía, entidad propia» (pág. 631).

La intención crítica o problematización del interior del lenguaje se va concretando al final del texto, el cual llega a interesar, no por la intencionalidad ideológica del narrador, sino por la génesis y proceso generativo del acto de su creación.

Los verdes de mayo hacia el mar[3], segunda parte del ciclo *Antagonía,* supone un intento de configuración de la obra como fundación de un lenguaje a partir de una serie de crisis sufridas por el protagonista: personal (deterioro de las relaciones con Rosa); ideológica (desilusión

[3] Citamos por *Los verdes de mayo hacia el mar,* Barcelona: Seix Barral, 1976.

política); social (fracaso para integrarse en el sector burgués representado por su suegro), y profesional. El proteico narrador, nieto de un clan en período de desintegración, identificado con Raúl, el personaje de *Recuento* (pág. 260), prosigue desde el pueblo de Rosas, donde nació su vocación de escritor, la reconstrucción de un proceso vital y creativo [4]. La relativización del relator—que a veces aparece como Carlos el menor y otras de forma innominada—hace que el «yo» pueda identificarse con cualquiera de los personajes, personajes que según la voluntad del creador no tienen caracterización psicológica, sino funcional. «No cargar excesivamente las tintas en lo que a Camila se refiere, y en ningún caso encarnar los rasgos de su carácter en situaciones concretas, en su comportamiento; no convertirla en personaje. Lo mismo respecto a Ricardo» (páginas 244-245). Es en el capítulo II cuando el autor asigna a los personajes los nombres de Camila (Rosa, la mujer del protagonista) y Ricardo para el abogado y autor frustrado que vive en Rosas, figura en la que el novelista se proyecta biográficamente. Este excéntrico personaje («¿Y él? Un alienígeno»; pág. 88) se nos aparece en permanente moción en busca de una salida al laberinto de su existencia: «Pues como ese pozo misterioso que se abre en el interior de la isla que sus ocupantes exploran y exploran sin resultado—y que conduce directamente a la clave del enigma—, como ese pozo, así, en lo más profundo de la intimidad de uno es donde suele residir lo más desconocido» (pág. 178).

Esta obsesiva búsqueda de unas coordenadas existenciales del héroe, o viajero inquieto, por Rosas y las cercanías tiene un tratamiento de corte clásico según un itinerario que se extiende por la Rodas griega (página 69), Ampurias (pág. 271), cabo Creus (principio y fin del mundo, pág. 272), etc. Lingüísticamente predominan las imágenes («como Eneas», pág. 182; «como argonautas en busca del cordero de oro», página 272), que sirven para crear el ambiente del viaje mítico. Pero la presencia y acciones degradadas de los componentes de la pandilla, a la que se une el personaje central, destruyen con su vulgar conducta de juerga continuada el realismo universal asociado al mito. La incertidumbre individual y colectiva de los componentes de esa expedición marítima a bordo del yate de Pompeyo se caracteriza más por la huida que por el enfrentamiento exigido por su condición humana: «¿Razones de su presencia, de la presencia de cada uno a bordo? ¿Coincidencia casual? ¿Cumplimiento de un compromiso contraído en un momento de euforia? ¿Gustosa aceptación de una atractiva aventura? Sólo en parte. Tras esta clase de respuestas y de la natural confluencia de destinos,

[4] «Un hombre acaba de salir de la cárcel. Su estado psíquico es inestable y las relaciones con su amante, críticas. En un último intento deciden pasar unos días en Rosas, como en otros tiempos, volver al punto de partida. Así arrancaba el libro.» *Recuento*, pág. 631.

encontraremos siempre el sesgo incierto de la vida de cada uno, sus atajos y vericuetos, todo a semejanza de ese itinerario derivante, improvisando sobre la marcha, que emprende aquel que echa a caminar poseído por la desazón y el frenesí propios de la resaca etílica, erótica o de cualquier otro género, contorneando el pueblo, siguiendo playa adelante, recorriendo de un extremo a otro el paseo marítimo, pateando todas las sinuosidades de la costa acantilada, sabiendo, más que lo que busca, más que lo que quiere, lo que se rehúye, así, de modo similar, la vida, sus objetivos de raíz esencialmente negativa, no ser pobre, por ejemplo, no estar solo, no morir aún» (pág. 273). El periplo se prolonga hasta la Cova de l'Infern (pág. 286) y posteriormente al fondo de una gruta (pág. 292). Este descenso a los infiernos, similar a los narrados por Virgilio y Dante, supone una inmersión en el inconsciente, aspiración de anhelo no saciado por alcanzar una explicación a sus motivaciones y conducta actuales. En el sentido más primario viaje es búsqueda, y a nivel narrativo, equivale a aventura literaria signada por una dualidad destructivo-constructiva similar al instinto primario de vida-muerte que define la naturaleza humana [5].

El itinerario del proceso creador es modificado tanto por el desarrollo de los elementos que lo van formando, como por la manera en que los experimenta el autor: «y al fin resulta que las modificaciones impuestas por la realidad y sus vicisitudes son tantas que ni su arquitecto original sería ahora capaz de reconocerlas» (pág. 309); «la clave última de esa realidad sublimada del hombre que son sus obras, habrá que buscarla no en esas obras, sino en la obra de tales obras, en las áreas oscuras de la personalidad de su autor» (pág. 301). Acto creador, pues, que envuelve al autor y sus obsesiones, sometidas al proceso transformador exigido por el texto: «es a través de la estructura de una obra de ficción, de los personajes, argumentos, situaciones y hasta descripciones que la pueblan como mejor podemos establecer, ejerciendo nuestra agudez crítica, la personalidad del autor, siendo de hecho los diversos elementos que componen la obra los que configuran el verdadero rostro de su creador», página 304. En el lector, encuentra el creador, el cómplice y la víctima para establecer sistemas relacionales que amplían la experiencia exploratoria de la lectura (pág. 237).

La actitud fundamental del autor en *Los verdes...* es la de creador literario, y el problema de la creación como manifestación estética surge

[5] «Y por encima de instintos como el sexual o el de voluntad de poder o de posesión, por encima de ansias y aficiones, la caza, la gastronomía, el coleccionismo, encontraremos siempre en el humano—y con mayor nitidez según pasan los años—un instinto de doble signo, de vida a la vez que de muerte, que, de acuerdo con las distintas proporciones que lo componen, dirige en uno u otro sentido el impulso de esos deseos, de esas ansias, de esas aficiones, tendiendo ora a la conservación, ora a la destrucción.» *Los verdes de mayo hasta el mar,* Barcelona: Seix Barral, 1976, págs. 178-179.

en torno a unos principios entre los que se podrían destacar: *a)* influencia de la obra en autor y reflexiones del autor sobre obra; *b)* imposición de temas al autor y su imposible marginación de la obra (página 214); *c)* obra como proceso, más que cristalización, de momentos claves; *d)* importancia en la coherencia de la obra de las prefiguraciones del inconsciente (págs. 215-216); *e)* dialecticidad de la obra que exige una descripción total de la realidad desde diferentes «yos», así como la pluralidad de perspectivas que por razones de orden subjetivo y estructural adopta el narrador.

A final de *Recuento,* y en relación con «Las Meninas» de Velázquez se alude a la obra literaria como reflexión del arte de la creación con participación de un espectador-lector cuya actividad no se limita a ver o leer, sino a buscar detrás de las apariencias el juego de las distintas perspectivas: «un libro, como una de esas pinturas, "Las Meninas", por ejemplo, donde la clave de la composición se encuentra, de hecho, fuera del cuadro» (pág. 631). En *Los verdes de mayo hacia el mar* la semejanza se establece con otro lienzo velazqueño, «Las hilanderas» (pág. 267), y de los tres planos de esta pintura (mujeres hilando / damas contemplando / tapiz mitológico) se destaca el primero por constituir el lazo unitivo más importante, como parte denotativa que oculta en una especie de «realismo barroco» los elementos figurativos del episodio mitológico que relegan al fondo. En forma similar, por ejemplo, al capítulo VI de *Los verdes...*, donde a pesar de la simbiología mitológica que permea este pasaje no llega a ocultarse la degradante actitud de esos personajes que se nos imponen desde un primer plano y cuya aventura sabemos de antemano está condenada al fracaso.

El lenguaje simbólicamente trata de encontrar equivalencias en que ni la especificidad de los objetos ni la realidad humana llegan a desaparecer. Este objetivo conduce a un permanente juego entre la realidad e irrealidad que otorga importancia al hecho poético, o asociaciones sorpresivas de las palabras. La realidad de la ficción narrada se diluye en la comunicación poética, especialmente la comparación, recurso que en sus infinitas variantes sirve para desarrollar inéditas y ricas radiaciones imaginarias [6]. Esta proliferación del símil amplía el campo de las significaciones mediante este procedimiento que tiene por objetivo la intensificación de la tensión placentera del fluir del significante.

---

[6] «L'unité de l'oeuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégralité dynamique qui a son propre deroulement; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité et d'addition, mais par un signe dynamique de corrélation et d'integration la forme de l'oevre littéraire dont être sentie comme une forme dynamique.» J. TYNIANOV, «La notion de constrution», pág. 117, en T. TODOROV, *Théorié de la litterature,* París: Seuil, 1967.

La aprehensión del mundo se establece en *Los verdes...* fundamentalmente con un lenguaje figurado, nueva retórica formada por unos tropos (perífrasis, metáfora, metonimia, alegoría e hipérbole) que funden el espacio del lenguaje y desenmascaran el sentido simbólico de las palabras, haciendo destacar esa irrealidad que llega en última instancia a convertirse en el cuerpo verbal del texto. El registro de las comparaciones en *Los verdes...* es muy amplio, predominando la comparación encadenada, es decir, la que en su desarrollo va ofreciendo novedosos planos de referencia: «Así, ya desde el primer día, a semejanza de ese oficial que, pegando en caliente, aprovecha la oportunidad que le brinda su primera alocución a la tropa para anunciar las medidas que sancionan su firme propósito de restaurar la ejemplar disciplina tan perdida o relajada bajo el mando de su antecesor, a semejanza de ese oficial o jefe en el acto de tomar posesión, así papá entraba de nuevo bruscamente en la habitación del abuelo casi como si esperase pillarlo entregado a prácticas vergonzantes, y tiraba el releído y arrugado periódico sobre la cama: abuelo, su periódico. Y se retiraba despacio, sin dejar de mirarle, en tanto que el abuelo, oh, muchas gracias, acudía a recogerlo como acude una gallina al grano recién arrojado; sin dejar de mirarle a medida que iba entornando la puerta, y luego, no menos bruscamente que al abrir, la cerraba, demasiada libertad había gozado ya para no chaparlo otra vez como uno chapa un mal recuerdo, en particular si el recuerdo se refiere a uno mismo, si es uno quien lo protagoniza» (pág. 18). Una clasificación podría integrar temáticamente los siguientes grupos [7] de comparaciones: *a)* motivos clásicos; *b)* continuada, o formada por el encadenamiento de distintos símiles; *c*) popular; *d*) plástica; *e*) erótica; *f*) irónica; *g*) literaria.—*JOSE ORTEGA (University of Wisconsin-Parkside. KENOSHA, Wis. 53140. EE. UU.)*

UN ENFOQUE CRITICO DEL TEATRO VENEZOLANO

Ya desde la nota preliminar nos advierte el autor que este libro [1] no pretende ser una historia del teatro venezolano. Pese a que el material está ordenado siguiendo un criterio cronólogico, Monasterios in-

---

[7] Como la cita nos llevaría a reproducir buena parte del texto, indicamos las páginas donde pueden encontrarse algunos ejemplos de las comparaciones cuya clasificación hemos indicado. A. 9, 11, 103, 108, 272, 306, 284, 293, 306, etc. B. 67, 220, 297, 183, 117, 305, etc. C. 43, 167, 204, etc. D. 18, 39, 122-123, 127, 181, 211, 286, 292, 307, etc. E. 74, 166-167, 284, etc. F. 77, 83, 132-133, 156, 162, 193, etc. G. 183-184, 193, 214-214, 266-267, 297, 302, etc.

[1] RUBÉN MONASTERIOS, *Un enfoque crítico del teatro venezolano,* Monte Avila Editores C. A., Caracas (Venezuela), 1975, 128 págs.

tenta llevar a cabo, de un modo serio y objetivo, un examen del teatro venezolano en la actualidad. O, para ser más exactos, del teatro venezolano a partir de los años cincuenta. El primer capítulo arranca de lo que se pudiera considerar las «formas teatrales primitivas»; es decir, formas proto-teatrales y específicamente teatrales rudimentarias. Rubén Monasterios data este comienzo en los sistemas socioculturales de los timoto-cuicas, de los muku y los jirajara, de los migüries, de los turas, etc. Como nota característica encontramos un procedimiento ritual con fines de propiciar los fenómenos naturales con un desarrollo más o menos complicado y que, en ocasiones—caso de las festividades folklórico-religiosas de los negros en Venezuela, en San Juan, en el centro de la República, o en San Benito, en el Occidente—responden a unos supuestos considerados como propios del teatro experimental moderno. El *happening,* por ejemplo.

En la época de la colonia y de la independencia, señala Monasterios la aparición de la primera obra de teatro escrita en Venezuela: *El auto a Nuestra Señora del Rosario,* anónima y con una mezcolanza de elementos culturales clásicos, hispanos, americanos, locales, sagrados, profanos..., reflejo de la Caracas del obispo Madroñero. Paralela a esta dramaturgia autóctona aparecen los primeros teatros, los primeros cronistas, la censura y Andrés Bello, origen de la bibliografía teatral venezolana. La segunda mitad del siglo XIX está vinculada a las representaciones de Bretón de los Herreros, Moratín y otros autores del romanticismo tardío peninsular. Y en consonancia con este gusto por el «drama romántico», numerosos dramaturgos venezolanos que escriben sainetes y dramas de orientación burguesa. Heraclio Martín de la Guardia, con su *Cosme II de Médicis* (1848), acaparaba la atención del público con una serie de dramas y zarzuelas sobre temas exóticos. En contrapartida—como señala el autor—, «el tema venezolanista todavía no es válido para escribir obras de "tono mayor"».

Son los sainetes y los «apropósitos» los que trascienden al siglo XX, ocupando papel destacado en el desarrollo del teatro venezolano. Su falta de audacia—que no su vulgaridad, por otra parte ampliamente superada por la «Commedia dell'arte»—, su temor a herir la moral burguesa hacen de ellos obras de «género menor», que se quedan en meros fenómenos locales sin mayor proyección. En esta centuria hay que anotar la aparición de Rómulo Gallegos, al que Monasterios califica de «anticipación al teatro de inspiración universal», así como la Sociedad de Amigos del Teatro, que promovió un teatro realmente venezolano. Intento que fracasó por falta de una base económica, de una organización adecuada y por un error fundamental:

«Querer venezolanizar el drama de una manera radical y absurda, sin tener en cuenta... que el buen teatro no tiene fronteras»[2].

Sin embargo, numerosos autores, estrenados a la sombra de la Sociedad de Amigos del Teatro, serían piezas claves en la formación del teatro criollo. Su principal error fue el de presentar una tipología estandarizada y no excesivamente rica, que harían de él un teatro de orientación burguesa, en el que el personaje cómico y evasivo se extraía del medio popular, siendo el protagonista y la anécdota del drama prototipos de la burguesía o pequeño-burguesía. Este teatro criollo presenta interés como documento para el psicólogo social y para el sociólogo, nada más.

La reacción contra este teatro criollo, conformista, da origen, a partir de los años cincuenta, al núcleo fundamental de la producción nacional. Todo lo anteriormente expuesto, esta rápida síntesis cronológica, es empleada por Rubén Monasterios como punto de partida, un trasfondo que sirve de base para analizar lo que es el verdadero centro de interés del autor: el teatro venezolano a partir de mitad de siglo es cuando «deja de ser un acontecimiento anecdótico para adquirir la categoría de lenguaje universal».

Más de veinte autores son analizados y comentados por Rubén Monasterios a través de la producción de los mismos. Desde Ramón Díaz Sánchez, César Rengifo, Uslar Pietri, Román Chalbaud, Levy Rosell, hasta lo que el autor denomina «El Equipo de Relevo», con Gilberto Agüero, José Gabriel Núñez, Rodolfo Santana, etc. Hay que hacer la advertencia de que los autores y obras comentados por Monasterios son los que han estrenado. Quedan fuera textos publicados e, incluso, inéditos, pero que no han recibido la sanción de la puesta en escena. Ello nos priva de una enorme cantidad de material, pero facilita la composición de lugar de quienes siguen el desarrollo del proceso dramático venezolano a través de las representaciones escénicas. Evidentemente no podemos ocuparnos con detalle de todos estos autores que han dado a conocer sobre las tablas su producción. Cada uno tiene unas líneas de creación que difieren de las de los demás. E incluso un mismo autor varía de una a otra obra. Crisis generacionales, desorganización total, deterioro de los valores, discursos ante problemas humanísticos, éticos, estéticos o políticos, vivisección de un hombre a sí mismo..., todos estos presupuestos temáticos, y muchos más, aparecen en los dramaturgos venezolanos. Sería inexacto clasificarlos atendiendo a unas supuestas características comunes.

[2] GUILLERMO FEO CALCAÑO, «Patronato de teatro» (artículo), *El Nacional*, 26-IX-1951.

Aun así, especial interés ofrecen, como núcleo aglutinante que demarca las sucesivas épocas del teatro de Venezuela a partir de los cincuenta, los tres Festivales de Teatro Venezolano, celebrados en los años 1959, 1961 y 1966-67, respectivamente. El primero de ellos aparece como una muestra heterogénea en cuanto a las generaciones reunidas. El segundo marca la aparición plena de la política en la escena. Y el tercero supone ya un auge total del teatro nacional, con una variada gama de orientaciones éticas y estéticas, como ya señalamos antes. Todos ellos suponen la mayoría de edad de la dramaturgia de Venezuela porque—según Monasterios—se trata de un teatro de inspiración nacionalista y universal.

El autor dedica otros capítulos al Teatro Ludicro (sic), a los Centros de Actividad Teatral, al Teatro Experimental y a la orientación hacia un teatro popular. Con todo ello nos da una completa visión de lo que el teatro venezolano contemporáneo representa hoy día en el concierto de la dramaturgia universal. Una labor crítica que contribuye a dar a conocer más ampliamente una producción importante del teatro hispanoamericano.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5, 6.º-6. MADRID-28).*

DOS ANTOLOGIAS DE JOVENES POETAS ESPAÑOLES

POESIA GADITANA: TRES MAREJADISTAS Y ANTONIO HERNANDEZ

I

En una primera observación, casi a vista de pájaro (o sea, sin introducirse en la lectura de una manera total), ya advertimos una clara distinción: tres poetas no sólo son evidentemente más jóvenes que el cuarto, sino que además, de una manera u otra, han estado ligados al grupo literario «Marejada».

Por eso creemos que este libro, prologado por Carlos Edmundo de Ory, está compuesto por tres «marejadistas» y Antonio Hernández. Es el número 46 de la colección «Se hace camino al andar» y supone el primer título de la serie Guernica, que, dirigida por Andrés Sorel, estará «dedicada a la nueva poesía que se hace en los distintos pueblos de la Península», según reza la contraportada. Ante esta aclaración

surge una duda, dolorosa y dolorida, como la editorial pretende incluir en sus colecciones títulos que abarquen un amplio espectro y a la vez en ediciones económicas, asequibles a todo público, que falta hace, porque últimamente vale más un libro que un jamón; parece que canarios, mallorquines, ceutíes y melillenses se pueden quedar fuera de esta serie y, sin embargo, sí podrán ser incluidos los gibraltareños y los andorranos, porque son «pueblos de la Península». Bueno, era un inciso. Las antologías nunca son representativas a gusto de todos, por eso esperamos con inquietud ver el volumen 2, que se dedica a Madrid, o el 3, que nos mostrará a poetas y poesía sevillanos, y no digamos cuando lleguen a editar los que se ocupen de Barcelona, Granada, León..., o el volumen en cuestión parecerá un Espasa o los que queden fuera, aunque la cuestión sólo pretenda ser una muestra, lo tomarán a mal.

En *Nueva poesía. 1: Cádiz* (Zero, S. A. Bilbao-Madrid, 1976), los poetas incluidos son José Ramón Ripoll, Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios y el autor de *El mar es una tarde con companas*. Indudablemente, Cádiz es una buena tierra. Si eligiéramos cinco o seis definiciones de poetas, escritores o simples gaditanos, parecería aún mejor. Quien esto escribe conserva de aquella ciudad unas imágenes nítidas de ciudad casi perfecta, pero al desorden de sus madrugadas, con bares y cafeterías arrojando los desperdicios a la intemperie: esas calles bucólicas, ese mar contemporizador y señalizador de otras Españas, ese bullicio gesticulante y alegre de sus gentes, un trasfondo de poesía en cada región y en cada avenida; allí recobré la libertad tras dos años de ser libre sirviendo al Ejército en las islas Canarias. Me explico: vinimos en un barco horrible, como borregos a dieta y sin más derecho que cerrar los ojos y apretar los dientes con rabia. Fuimos en fila india, con una inmensa cantidad de bultos a cuestas y bajo la custodia de una Policía militar que realmente no tenía derecho a «protegernos» porque llevábamos cuarenta días licenciados, del puerto a la estación de ferrocarril, donde ya esperaba un tren absolutamente incapaz de llevarnos a Madrid en unas mínimas condiciones de higiene. Sólo pude utilizar un pase expedido por un Gobierno Militar y encaramarme al primer *Talgo* (o *Taf*) tras pagar mi billete. El recuerdo de Cádiz alejándose fue algo imborrable, como si un tesoro prohibido se fuera quedando en el infinito. Para ser poeta, pienso, bastaría con nacer en aquella geografía: esto no quiere decir que la poesía sea algo encantador o encantado. El poeta es un hombre profundamente herido por la injusticia y el dolor, zarandeado por un pasado hiriente y enfrentado a un futuro desesperanzado; el poeta es la clave para inventar presentes donde la esperanza pueda surgir por encima del odio o la adulteración de unos mínimos vitales para desear subsistir.

II

TRES MIEMBROS DE «MAREJADA»

Hablábamos antes de la inexactitud con que se enfrentan editores y antólogos a la hora de incluir en las páginas de un libro a determinados nombres y, tal vez sin quererlo, excluir a otros. No vamos a citar ahora a gaditanos que nos parecerían de interés, aunque el citarlos no sería lógicamente en detrimento de los incluidos en este libro, pero sí nos parece una ligera desventaja el hacer figurar como exponentes de la nueva poesía de Cádiz a tres poetas, excelentes sin duda, del mismo grupo frente a un solo, llamémosle, independiente. Tras estas premisas pasamos a comentar la introducción que hace Carlos Edmundo de Ory y que, como muestra de su perfecto conocimiento de los sucesos y las cosas, contiene cierta genialidad que arropa magníficamente a esos «cuatro jinetes» cuyos poemas nos será dado abarcar. Tras una perfecta descripción histórica de Cádiz, que comienza rememorando a Jonás, el que «fue tragado por un gran pez en cuyo vientre estuvo metido orando tres días y tres noches, hasta que fue vomitado en tierra. Conforme al mandato divino, llegó a Nínive. Había estado en Tarsis huyendo de su deber», o sea, como el primer turista que había elegido tan bella tierra para sus escarceos, y termina situándonos en un 19 de julio, exactamente del año 1936, y jornadas próximas en que se inicia una guerra civil «y, ya se sabe, Cádiz cae, después Sevilla, en manos de Franco, a pocas horas de la insurrección militar». Y como nos recuerda Fernando Quiñones con exactitud: «José María Pemán pronuncia discursos en el frente» y «Rafael Alberti sale para su largo, inconsolable exilio»:

¡Adiós, murallas natales,
coronas de Andalucía!

Relata Ory a continuación sus relaciones epistolares con los poetas de la muestra y comienza con el tercero de los gaditanos, o sea, Jesús Fernández Palacios, de quien viene a decir que «es un poeta ex-profeso. Todo en él está pensado de antemano. Hay poetas que saben lo que dicen; otros dicen lo que saben. No es fácil darles nombre particular». Con permiso, o sea, metiéndonos en camisa ajena, diríamos que Jesús Fernández Palacios, como poeta, sí tiene un nombre. Yo lo llamaría buscador de íntimas-totales libertades. Para un hombre nacido en Cádiz en 1947 e implicado en las más complejas situaciones que un individuo haya podido atravesar, como son las de cualquier español de nuestra edad (ciudadano de un mundo impermitido y aberrante), sólo existe la posibilidad del grito, del desdén por la injusticia, de la violencia ver-

bal e impenitente. Jesús, que fue en 1971 miembro fundador de «Marejada» y de la Peña Flamenca Enrique «El Mellizo». y del Centro de Cultura Popular Andaluza y organizador de un homenaje a Antonio Machado y de una Semana Internacional de Arte Experimental (¡este hombre parece Fraga Iribarne, salvando las distancias!), trabaja en un monopolio, tras un intento universitario fallido, figura en varias antologías y Manuel Ríos Ruiz, otro gaditano de pro, lo incluyó en el Diccionario de Escritores Gaditanos. Leer su poética bastaría para definirle, en ella termina diciendo: «Soy poeta en España, que significa también tener como antecedentes dos grandes fenómenos poéticos: el Siglo de Oro y la Generación del 27. Ser hombre en España, a partir de 1936, significa estar supeditado al bando vencedor. El ambiente de posguerra, que aún estamos soportando en ciertos sentidos, es un ambiente de ahogo, donde fue cercenada la posibilidad de crítica», pero además sus versos van a incidir en estos pensamientos y, por ejemplo, nos dice:

Esta es la historia historia
transmitida lepra de los siglos
aguerridos niños sin familias
Esta es la lepra lepra transmitida
historia de los niños por los siglos
de jóvenes rebeldes heredados
Esta es la historia lepra convertida
de familias sin niños niños aguerridos

Coincidencias vitales con otro poeta, este sevillano de treinta y tres años, José Luis Núñez, que recientemente hablando de su libro *Mediums* me decía que era «un grito de la generación nacida tras la guerra y comprometida con los dos bandos que intentaban superar sin permitir a los jóvenes un protagonismo que forjara nuestro propio presente». Pero no es sólo nuestro presente tormentoso el que Jesús analiza, sino el cautiverio a que la inteligencia está sometida en los cuatro puntos y en cualquier tiempo de nuestro universo-mundo: así aparece su lamento por Europa, por Vietnam, por «Pablo Neruda, víctima plural de la contrarrevolución operada en el continente suramericano en el año de USA de mil novecientos setenta y tres en pleno día veintitrés de septiembre, según los tratadistas» y su reflexión de que «ya la triste Matilde es un manicomio mientras llora», ese paralelismo—soledad con Onetti (otrora extrañamente prisionero en cárceles orientales al Río de la Plata)—esa incomprensión que nuestro tiempo ha destinado a un «Paolo Pasolini creador», los homenajes a Wilhem Reich o a la Beat Generation en su poema *Treinta monedas de pus* («Me asomo al cesto de los papeles / 31 Mayfield Road veo flores / en Sutton veo dos flores rosadas / La matrona es una furcia cascarrabias / gruñe grita le duele / la tiroides /

escupe mierda del cóndor / y luego pide perdones violetas»), para llevarnos a un permanente llanto por la España desculturalizada en el poema *Mil novecientos treinta y nueve,* con cita de Alfonso Sastre («Noche larga y día cierto. / Va ligero de quipaje»).

Pero la angustia batallante de Jesús no queda aislada, Rafael Sin Nombre le acompaña en esta insatisfacción de siglos doloridos y acuciantes. En torno a este tetuaní, abrileño del 51, dice Ory que le conoció cuando ya había cumplido los veinte años «en medio de un gremio de aspirantes a la vida y a la poesía, todos ellos sumergidos ya un tantico en experiencias de esta suerte, aunque sin abandonar del todo los chistes y el pescado frito. Ahí estaban Jesús "Vaglioni" y el otro Jesús ("Alubia"), Agustín el "Mignon" y Fernando Samaniego. Futuros miembros del grupo "Marejada"», y más adelante el mismo Ory le dice: «Poeta físico de ansias eres.» Rafael de Cózar es hoy profesor de literatura en la Universidad sevillana y se descuelga proclamando que sus lecturas fueron «Ionesco, Sartre, Joyce, Rulfo y Kafka, principalmente», además de su influencia vangoghiana en la pintura y de un inicio gracias a Samuel Beckett en la literatura. Tanto la prosa como la poesía cozarianas parten, veo yo, de una implicación dolorosa, que sin duda refleja una no biografía que podría acercarse muy bien a sus condicionantes salúticos y de ruptura con una realidad tremendamente disparatada. Tras su propia presentación, el *Recuerdo haber nacido* en prosa tan magistral como *Una extraña historia que nunca pudo ser escrita* o la hábil narración titulada *El diputado,* que dejarían pasos a versos como los siguientes, sin ir más lejos:

No me pregunten
carne de piedra y tiempo en cada abrazo
cada cálido abrazo en las esquinas
hubiera sido tarde mi deseo
y tú te juro
no me pregunten
como un trompo violeta de noches, hubieras sido,
tiemblan las hojas de las nubes
tengo un año de miedo y nieve colgado de los párpados
hace frío y no se detiene nadie
resulta, pasan de largo, no dejan restos ni huellas
y estoy borracho, herido,
siento que puede llover en cada una de sus cartas
y las páginas a trazos nerviosos, no me pregunten,
cada sobre y cada sombra,
cada trozo de recuerdo y cada olvido
como un obelisco de historia y sueño
en un escalón de mi puerta...

El tercer «marejadista», ¿habráseme permitido tal denominación o sería ya usada para nombrar a este grupo gaditano?, es José Ramón Ripoll, que nació en 1952 en «la tacita de plata», a la que para entrar hay que pagar peaje por ahora, y que en el libro figura en primer lugar y hoy vive en Madrid. A él, dice Ory, en una larga carta, que «Aquí estoy leyendo tus poemas largos y semipostistas. Ya veo que rompes con el lirismo panoli y con el realismo social papanatas». En sus *Breves consideraciones sobre el arte y la cultura* expresa cómo «Las clases sociales, hoy día constituidas en varios subgrupos, pero con dos patrones básicos que obedecen a los postulados clásicos marxistas, es decir, explotadores y oprimidos, con todo lo que ello trae consigo, a lo largo de la historia han ido edificando su terreno ideológico en torno a sus respectivas culturas.» También explica cómo hemos de ir hacia una cultura popular, cuál ha de ser el trabajo del intelectual y cómo es su poesía, para terminar afirmando que «el pueblo es el que tiene la palabra». Su palabra, convertida en verso, es alucinante y alucinada, preocupada por los sucesos y las violencias cotidianas y esperanzada en la futura existencia de árboles sin miedo. Su largo poema titulado «Reconocimiento y tránsito» comienza diciendo que:

Junto a la vida un pozo
el asesoramiento del trigo y la raíz
la sospecha del tiempo
Ahora en cada parte
susurran los cristófilos
el adiós de sus índoles
y
el
fuego
Como si en cada eximio
la luz echara cúpulas de eneas
enraizara palabras con el látigo
y dijese a la historia:
¡Sooo!

En torno al grupo «Marejada» y su quehacer encuentro cierto paralelismo con la labor de los postistas Ory, Chicharro y Sernesi. Tal vez su empresa no haya sido bien comprendida y juzgada y tal vez el mismo peso de las circunstancias haya supuesto la brevedad de dos de sus principales exponentes: *La Cerbatana* y la revista *Marejada* fueron flor de un día, aunque contaron con un seguimiento de gran interés. Por ejemplo, de la primera dice Jiménez Martos que «apareció una sola vez, pero el ruido fue mucho»; en torno a la segunda, Ory anima a Ripoll expresando: «Sois la más sensitiva *intelligentsi* gaditana. Cuidarla colectivamente, resucitar *Marejada*. No os disperséis.»

III

No es que Antonio Hernández forme parte de otro mundo. La poesía, pese a todo, es un mundo excelente. Los poetas son una raza extraña que se estiman y se estimulan por encima de las demás angustias. El habitante de Amiens llama a Antonio «Oveja negra», el cual nació en Arcos de la Frontera en 1943 y su biografía es amplia en incidencias y en acercamiento a la cultura en varias manifestaciones. Su primer libro ya citado, *El mar es una tarde con campanas,* lo dedicó a su esposa y fue premiado en Adonais; *Oveja negra* apareció en 1969 y próximamente verá la luz su *Epístola andaluza a Carlos Edmundo de Ory.* Yo recuerdo a Antonio Hernández en alguno de los sábados aquelárricos que organizaba Alberto Alvarez de Cienfuegos en la Casa de Granada y más tarde en el café Lyon. Un sábado, sería enero de 1970, Antonio disertó sobre «La veleta de la poesía apunta hacia el Sur» y al siguiente lo hizo Ríos Ruiz hablando de «Los poetas y el cante». Advertí en ambos un profundo amor a su tierra y a la poesía de su tierra, y los supuse, sin conocer apenas sus versos, unos poetas íntegros. Un conocimiento posterior de lo escrito por ellos me confirmaría tal apreciación. Así, el segundo número de *Aquelarre,* revista también de escasa vida, contenía un poema de Ríos Ruiz casi increíble, que se titulaba: *Loa del primer amor,* y donde empecé a ver cómo este jerezano utilizaba un muy exacto lenguaje en su poesía, siempre apasionada («Cuan bien vino el amor—atardecía por las lomas—para ludir tactos y alientos / Erase la paz. / Opalos los campos...»). Dos poemas de Antonio en la misma revista confirmaron mi intuición. «Me gusta muchísimo Antonio, ese cantaor de nostalgias. Y toda oveja negra me gusta», estas son palabras de Ory casi suficientes para saber qué piensa u opina de Hernández, sobre quien también advierte que es un «lenguaje catapultado por la energía del mutismo intacto. Potencia reverencial capaz de dirigir ese don misteriosísimo que sus poemas insufla constantemente: el recuerdo». No sé qué más opiniones o comentarios se podrían hacer sobre su persona, sobre la obra de Antonio Hernández vale más leerla y conservarla, y esta antología nos ofrece una muestra importante de ella, por ejemplo, cuando dice:

Nací en el mes de enero, cuando el aire
era un cesto de agua en San Fernando.
En el mes en que todas las salinas
primera comunión hacen de blanco.

M. Q. C.

VICTOR POZANCO: NUEVE POETAS DEL RESURGIMIENTO

Como, claro, sucede que la poesía es algo distendido, ignorado, castigado al silencio o reprimido con frecuencia, sucede también que no llegamos a conocer bien, ni siquiera mal, a las nuevas generaciones de poetas, a quienes ensayan día a día el oficio amarillo de poetas, al margen de otros oficios menos cultos que son los que siempre les proporcionan parte del diario sustento tan sujeto a depreciaciones, devaluaciones y crisis diversas.

Por eso, de cuando en cuando, existen resurgimientos poéticos que permanecen en la sombra o en esa parcela ambigua de los amantes de la poesía, que no es otra cosa que una parte de la cultura total de un pueblo. A veces, muy de tarde en tarde, alguien se ocupa o se preocupa de analizar los fenómenos que pueden aglutinar a un grupo de poetas y así ofrecerlos en conjunto como parte de la historia incesante de hombres y mujeres que hacen poesía en este país. Sólo gracias a estos actos aislados nos llegan agradables noticias, como la que nos da ahora Víctor Pozanco, al recopilar en un solo volumen a *Nueve poetas del resurgimiento* y que era el número 4 de la colección Ambito, que dirigieron el mismo Pozanco y José Santamaría, uno de los poetas incluidos en el libro.

Lo cierto, y vamos al grano, es que en *Nueve poetas del resurgimiento* (Barcelona, 1976), Víctor Pozanco, siguiendo una vieja fórmula que él notifica como repetidora de lo intentado por José María Castellet en sus *Nueve novísimos* (Barral Editores, 1970), inspirada en *I novissimi* (Einaudi, 1961), de Alfredo Giuliani, y que incluye, además del antólogo, a los poetas Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini y Antonio Porta (nota núm. 2 de la pág. 13), aunque diferenciadora por el sentido de su selección al buscar en los antologizados «características distintivas» de los poetas reseñados por Castellet, nos ofrece nueve poetas, en sus más significativos poemas, de los cuales él mismo, Pozanco, hace una leve referencia, en las primeras páginas del libro. Comentando un libro de Víctor Pozanco, *Soria pura,* en el número 612 de *La Estafeta Literaria,* decíamos que éste «nació en Biarritz en 1940, cursó estudios de Ciencias Exactas y Ciencias Económicas en la Universidad de la Sorbona y formó parte del equipo traductor del New Modern History en la Universidad de Barcelona, pero el hecho es que Pozanco es un poeta de cuerpo entero, al menos eso certifican los versos contenidos en este volumen que ahora cumple su segunda edición gracias a la hábil labor de Artesa». Ello nos faculta para suponer que un buen poeta, como Pozanco, puede ser considera-

do un buen antólogo, al margen de gustos o apreciaciones de quienes accedan a la lectura de esta antología.

Daremos noticia de los poetas incluidos en este volumen, que son José Santamaría, Luis Suñén, Antonio Colinas, Cristina Peri Rossi, Luis Izquierdo, Jaime Siles, Antonio L. Bouza, José Giménez-Frontín y Manuel Benavides. El libro, además, contiene un prólogo del propio Pozanco y un epílogo de Santos Sanz Villanueva. Especial mención deberíamos hacer de la portada que da paso a un detalle de la obra *Tañedora del silencio,* del artista Manolo Gómez.

Ni el crujido de una canción en la hierba, ni el olor
de las tres aves que el rígido cazador masticaba, no,
ni, crepuscular, la plenitud agria de unos senos
cuando las túnicas, bajo el jardín de la noche
tapan una desnudez lapidaria, ni las olas del día,
yelmo de plata erguido, aunque el mar no de flores,
no, ni la cristalería celeste, ni el vendaval oscuro,
pueden soportar la apocalíptica llaga del almendro,
la ternura de una manzana y la sal de una proa en calma.

Los versos anteriores integran el poema titulado «Nadie nunca», de José Santamaría (licenciado en Literatura Hispánica, nacido en Arties, Val d'Aran, en 1950), a quien podríamos definir como poeta humanista, hombre preocupado por el ser humano y sus problemas, que busca soluciones a la angustia perenne y que trata de dibujar la historia «crepuscular» de un universo de difícil transformación, de quietas vivencias, en el que aún es posible reinventar la convivencia o discernir cuál es el camino para una posible comprensión entre todo lo animado, hombres, flores, aves, palabras... Poeta que elabora sus poemas con cierto tesón y con una gran capacidad para adaptar su propio pensamiento a formas vérsicas de indudable interés, por su permanente ritmo y su configuración de imágenes casi perfectas («el crujido de una canción en la hierba»), donde el tema que inquieta es tan importante como el sentido de los versos que conforman el poema, y donde se estima que la actividad poética de su autor forma parte de ese diario oficio a que antes aludíamos, y del que, por ello, podemos esperar nuevas e importantes aportaciones en el panorama editorial de nuestro país.

Dice Pozanco que «Plenamente conceptual, la poesía de Luis Suñén está exenta de datos. Es un nada desdeñable intento de atemporalidad, modesto, primero», y en su poética, Suñén explica: «Mi posición ante la poesía parte, fundamentalmente, de posturas observadas en escritores de lengua castellana que, si bien no han repercutido en mi modo de hacer poemas—al menos yo no acierto a deslindar esas repercusio-

nes—si lo han hecho en mi aspiración ética», lo cual nos advierte ya de su manera de hacer poesía y nos lleva a la posibilidad de entrever una voz cálida y limpia que supone una postura ante el mundo reflexivo que sus versos van a dibujar. «Fin de la noche» me parece un poema expresivo de esta postura.

Se rompe la noche
como se nos rompe el cuerpo,
el mar,
el ave salada de tu pecho.
Y muero
cuando esperas que a tu llanto torne la noche.

Pero, además, en este poema se han hecho realidad otras apreciaciones de la poética de Suñén, nacido en Madrid en 1951, cuando dice que «El poema surge como algo continuamente recobrable y—en mi caso—pertinazmente imperfecto, susceptible siempre de ser deshecho y de ser recuperado», que nos lleva a pensar en una capacidad de autocrítica profunda que le lleva al intento de realizar las mejores imágenes sobre esbozos no perfectos, pero repletos de interés y de valor poético.

Nacido en La Bañeza en 1946 y largo tiempo residente en Italia, por ello conocedor de los mejores poetas y escritores de aquel país, Antonio Colinas nos ofrece un vigor y una calidad muy precisas, en las que se advierte una gran capacidad para lograr expresar lo trascendente a partir de apreciaciones o de cuestiones cotidianas; todo ello se va a ir enraizando en versos perfectos, cantos poderosos, épica resonante, donde el universo de lo tangible se nos parece cercano, donde la historia renace y se convierte en suceso presente, todo ello, como el mismo autor advierte en su «Antipoética» porque «El poeta adivinará zonas de la realidad o del trasmundo» y las violentará, las dividirá, las mostrará en sus particularismos, en sus esferas más consecuentes, más concretas. Reseñamos, a título de ejemplo, algunos versos de «Fantasía y fuga en Santillana del Mar»:

Oigo como un rotundo tronar de capiteles.
¿Abrirá tras las lomas el mar grutas azules?
Crece el musgo en las uñas de los leones de piedra.
Las ballestas apuntan al vientre de los niños.
El pueblo es un gran árbol de piedra retorcida
y la lluvia no cesa de suavizar su lomo.
En el aire un aroma enfermo de eucaliptos.
Guardaré todo el sueño de esta noche en mi pecho
y volveré a pensar en las hortensias húmedas
del jardín, en la hierba medieval de los claustros.

En su poética, dice Cristina Peri Rossi: «Escribo por amor a todo lo vivo y pasajero; a los seres, que van y vienen ('Cual la generación de las hojas, así la de los hombres...'); a ciertos objetos que invitan a regocijarnos; escribo por amor a las palabras y a las sensaciones, a todo aquello que con el tiempo será mala memoria y fugacidad. Escribo para guardar y conservar el instante vanidoso y pasajero, contra la muerte. Y para inventar lo que no existe (razón suficiente para ser inventado) y testimoniar lo que, existiendo, pronto dejará de ser. Escribo porque el tiempo todo lo cambia». Ya estas palabras nos parecen una buena definición de su poesía. Pozanco, tras advertir que «Cristina Peri ha adquirido en 1975 la nacionalidad española y que la acogida de que ha sido objeto en los círculos literarios del Estado español la integra, como en otro tiempo sucediera con Rubén Darío, plenamente en nuestra cultura», añade: «La poeta hispanouruguaya muestra notable influencia de los clásicos europeos del XVII; una metafísica aislada del 'wit', en tanto que instrumento expreso; y un barroquismo del que su alambique ha destilado esencias muy propias y relegado un poso, formado a partes iguales por lo conceptuoso y lo culterano».

La poesía es la función de vivir
demoradamente
las cosas que desaparecen
a gran velocidad.

Quedan reseñados unos versos que, contenidos en su libro *Los eclipses,* forman parte, según nota de Pozanco, de la poética de la autora.

Luis Izquierdo nació en Barcelona en 1936, profesor de Literatura en la Universidad de Barcelona, es un poeta de plenitudes, a mi entender, que se va capacitando poco a poco en las apreciaciones de los objetos, animados o inanimados, que le rodean y de repente los muestra, los proyecta a través del verso, en una incesante y voluntaria sucesión de increíbles imágenes, recuerdos o configuraciones. Late en toda su poesía una clara intención vitalizadora del presente, una especie de certidumbre en la aparición de amaneceres menos angustiados y más libres. Hombre viajero por excelencia, París, Friburgo, Tubinga, Cincinnati, Howard..., sus versos disfrutan de ese desasosiego perfecto que supone la aventura y que hace más importantes los paisajes, los silencios, los días. Reproducimos el poema titulado «Diorama»:

Vas a través de azares y estaciones
que no entiendes. Ahora ante ti,
los árboles solemnes de otro mundo.
Calla el Ohio, lejos.

Los ríos desembocan en el tedio
como una lágrima velando las pupilas,
sienten como un reproche este sosiego,
voces cercanas.
Voces hermanas fluyen contra nubes
por el mapa del aire, cauces hondos
hacia ninguna parte en esta espera.
Vas de paso.

Valenciano nacido en 1951, Jaime Siles es licenciado en Filosofía y Letras (Filología Clásica); su libro *Canon,* por el que obtuvo el Premio Ocnos en 1973, fue favorablemente acogido por la crítica, viendo en su autor un importante valor de nuestra poesía. Pozanco dice que «en Siles el sentido de desmasificación no se da, como aparentemente podría pensarse, por un deseo de personalización, sino de valoración de lo excelente, de lo individual de las cosas y de los conceptos. Es un canto a la fenomenología del cosmos, de un cosmos que incluye el individuo, claro, pero que no lo exclusiviza. Es 'realista'». La conciencia de sus orígenes es clara en su poema «Biografía», que reproducimos íntegro:

Mi ayer son algas de pasión,
luces de espuma.
Y un aroma insaciable que devora
los cuerpos submarinos.
Un cielo blando donde beben
las palomas sin rumbo del estío.

Observo una gran belleza en las palabras de Siles, una ágil muestra de visiones perfectas, de creíbles historias inventadas, una ávida sensación de búsqueda de lo real para mostrarlo con sus mejores ropajes a quien pueda haberlo ignorado. Vivacidad («La luz es un ave que se quema»), resolución («Un pájaro se engendra») y exacta visión del entorno («Continuo comenzar fluyendo siempre / en un compás de arenas fugitivas») son notas distintivas de toda la poesía de Jaime Siles, lo que le da un puesto merecido en la hora presente. Más concreta aún nos quedará su personalidad de poeta al leer su poética de 1974, donde dice: «Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad».

Variada, interesante, heterogénea y amplia es la labor poética de Antonio L. Bouza, palentino, cuyo verdadero nombre es Manuel Bouza Balbás y que reside en Burgos, donde ha intentado varias empresas poéticas, siendo la más importante *Artesa,* de andadura diversa y donde se

dan cita poetas de toda la geografía hispana, revista que supone en el panorama castellano un punto de atención al abandono que la poesía y la cultura han disfrutado en las ciudades españolas durante años y años. Entre su obra publicada yo destacaría *Luzbel se refugió en mi verso y ya no puedo arrancármelo,* de cuyo libro se ha tomado la «Carta a Luzbel» para incluirla en esta antología y de la que reseñamos algunas partes:

Te contesto, hombre de tres ciudades, porque has llamado vestido de monarca y de tinieblas a todas las agencias que tuve entre nosotros.
¿Para qué escribes? ¿Crees que mi recuerdo tiene el menor sabor para los vivos?
¡Dónde mi encarnación secreta del placer!
¡Dónde mi configurado perfil de tanto éxito pánico!
¿Para qué me recuerdas, tú, que siempre guardas entre los pliegues de la duda una afilada cruz?...

Encuentro en Bouza una peculiar manera de hacer poesía, yo la llamaría poesía narrativa, poesía donde lo importante es el reflejo de un pensamiento o el planteamiento de su situación. Sin olvidar sus particulares ensayos de poesía gráfica, de los que el audaz capitán de la revista canaria *Fablas,* Domingo Velázquez, me hablaba con un alto grado de expectación y cuyas mejores muestras se contienen en el libro *Odología poética (Artesa,* Burgos, 1975, págs. 83-100, inclusive), que también contiene trabajos de Pepe Bornoy, F. Boso, A. Canales, L. Conde, A. López Gradolí, J. Martín Abad, F. Millán, Yong-Tae Min, Montells Galán, Siles, J. L. Valdivielso y Damián Ximénez. Veo a Bouza como a un poeta que vive su tiempo y que sabe mezclarse en futuros posibles, en aventuras donde la realidad acabe de una vez con la fantasía. Dice en su «Poética 1976»:

Traemos para vosotros un mensaje
somos la historia y la revolución
Nunca más penarán vuestros sueños
pues que en nosotros os viene la vida...

José Luis Giménez-Frontín (Barcelona, 1943) opina de sí mismo lo siguiente: «He sido un poeta tardío, relativamente tardío, a quien la vida fascinó en mayor medida que sus espejos. Empecé a escribir o reventaba. Mal principio, dicen. Yo creo que de los mejores, que siempre hay tiempo luego de escribir una literatura que vaya meditándose hasta el infinito». Palabras muy cercanas al entorno de ilustres escritores que en el mundo han sido, son. La experiencia relatada por Giménez-Frontín es propia de una inteligencia competente: el hombre úni-

camente ha de hacer lo que desea hacer, lo que estima como conveniente a su espíritu. El escritor, el poeta, escribe, edifica palacios de frases o de silencios útiles cuando cree que debe hacerlo, no antes, no después, no cuando se lo solicitan del exterior, no cuando le obligan a estrujarse el cerebro con ánimo comercialista o con espíritu de triunfo fácil. Nadie es tardío, nunca se comienza demasiado pronto a escribir, tampoco. Lo que sucede es que a veces el poeta, el escritor, el hombre, vive otros paisajes, se enrola en otras aventuras: sólo a la vuelta de la esquina surge el descubrimiento, a veces ocasional, de una vocación, de un deseo irrefrenable por describir situaciones o proponer futuros.

Del libro *Amor omnia* se nos ofrece el poema «Christa Gottschewsky»:

Cuidado. No os fiéis de la naciente Christa.
No caigáis en la trampa de sus ingenuos lápices,
que es un puro desorden su formación de cepas,
que es un temblor del alma la recta de sus campos.
Paisaje en movimiento y en tensión secreta,
noble azar que Lucrecio alzó contra los hombres
y que la dulce Christa loca y niña a un tiempo,
revive en sus cartones.
Ese ciprés—¡cuidado!—
sin duda oculta al último diablo. (El más viejo mosén
lo ha visto galopando por los campos.)

A la actitud de Giménez-Frontín yo la definiría como renovadora, auspiciante, de formas nuevas en el ámbito de lo reflexivo, de una elaboración incesante, plena de hallazgos y capaz de construir castillos nuevos sobre viejos cimientos, poesía, en fin, de la mejor talla y del más vivo interés en nuestro entorno literario.

Manuel Benavides, interesado por el estructuralismo lévi-straussiano, doctor en Filosofía y Letras y licenciado en Psicología, es director del Departamento de Filosofía y Ciencia de la Educación del Colegio Universitario de Burgos. Su poesía, hasta cierto punto intelectualista, conserva un frescor y un ritmo sorprendentes, a los que se unen temáticas cotidianas y problemáticas de existencias habituales, en las que aparecen estímulos para el resurgir cultural de que tan necesitados estamos. Reseñamos estrofas de «Poemas a Eurídice»:

Amar es puro trámite en los lazos
del deseo.
Arde un árbol,
sigue
la tea del incendio.
Amar es un pretexto para el fuego.
Pero en mi muladar las liliáceas
concitan una ronda de vencejos.

La cuestión es que cualquier pretexto parece bueno, importante, para crear universos poéticos, oasis donde la palabra afluya nítidamente y con vigor, arraigándose en el pensamiento, sucediéndose en una interminable sensación de creatividad formal en la que la única, esencial, audacia consiste en experimentar una sucesión de bellezas que hagan posible la configuración de un mundo distinto, más permannete, más libre...

* * *

De particular interés nos parece el epílogo que ha puesto a este libro Santos Sanz Villanueva, quien, conocedor del difícil panorama de la poesía española de los años siguientes al fin de la guerra civil, hace un análisis comedido y valorador de personas y sucesos en medio de tal panorama. Referencias obligadas a antólogos y nombres que hicieron posible una continuidad de la poesía española en medio de una tierra yerma y prohibitoria dan paso a reflexiones sobre la propia labor de Víctor Pozanco al recopilar a estos nueve 'resurgidos', sin dejar de mencionar a quienes estimularon con su trabajo individual la labor colectiva que ha supuesto el llegar a la fecha actual y contemplar como pese a tantas desfiguraciones notorias de nuestra realidad cultural, a veces desmoralizada o víctima de prolongados exilios, se ha conseguido ofrecer un panorama poético de cierta calidad y donde parece suponerse o, al menos, esperarse una continuidad en el ámbito de ese oficio tan particular que consiste en intentar ser poeta.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Ciudad Puerta de Sierra, 2. Gredos 4, 3.º A. MAJADAHONDA. MADRID).*

LOS PREMIOS "CASA DE LAS AMERICAS" 1976

El conjunto de Premios Casa de las Américas 1976 en los distintos géneros: cuento, novela, teatro, poesía y ensayo, revela una vez más la preocupación constructiva de una nueva ideología estética. El punto de partida es, siempre, la búsqueda del otro lado de la historia narrada, divulgada e impuesta/instrumentada por los acólitos del poder de las oligarquías latinoamericanas. En el caso de los premios escritos en lengua inglesa, se trata de autores que han vivido un grado más alto de colonización y revierten ideológicamente ahora el propio lenguaje del colonizador: N. D. Williams, *Ikael Torass,* novela (Repú-

blica de Guayana); Edward Kamau Brathwaite, *Black — Blues,* poesía (Bridgetown, Barbados); James Carnegie, *Wages Paid,* cuentos (Jamaica).

Desde el punto de vista de esa necesidad de esclarecimiento de la verdad histórica, los distintos géneros, aunque conserven los rasgos que los diferencian como tales, coinciden en la recurrencia al «testimonio»: noticias periodísticas, frases, declaraciones, reconstrucción de hechos, comentarios anónimos que amplían y refuerzan lo dicho individualmente o, si no, ironizan para dejar al descubierto la falsedad de ciertas afirmaciones; finalmente, la ficción que muestra la interinfluencia del ámbito individual y el ámbito histórico-social.

La producción literaria, así enmarcada, propone una revisión de sus propios fundamentos y un nuevo código de comunicación que incluye la función generadora de conciencia (con la implícita develación-crítica de situaciones, teorías, acciones de individuos dentro de la historia), así como una intención de ruptura con el circuito elitario de distribución y consumo. Aunque esta propuesta deba entenderse en el contexto de las necesidades de la Revolución Cubana, excede también esos límites porque incluye las realizaciones de otros países que aún no han concluido sus luchas de liberación o la de quienes responden a la urgencia de la transformación de los cánones estéticos consagrados, no por exclusivo deseo de innovación formal, sino por entender como necesario un trastorno de las propias bases del hecho literario.

A través de cada uno de los textos premiados, enunciaremos analíticamente sus características, sin perder de vista los rasgos que en conjunto los unifican.

Cuento

Las *Historias con tangos y corridos,* de Pedro Orgambide, argentino, se abren con «La murga», una alegoría de la experiencia peronista, donde el humor, la sucesión cronológicamente metamorfoseada y reveladora de la continuidad histórica a partir de esa experiencia concreta—lo que inserta desde la «literatura» en sentido estricto un modo de contrariar y desmentir las interpretaciones de la historia liberal—introduce analogías que son también elementos de ruptura con toda versión solemne o académica de lo histórico. Mito e historia se interpenetran, y así como lo humorístico es un método válido para derribar los recursos míticos de la historia oficial argentina, el mito, en su sentido transformador-revelador se usa en «La murga»: es el caso de la figura de Eva Perón representada como La Madre «con la luna en el

medio», y las connotaciones de fuerza nutricia y protectora. La recurrencia a lo analógico permite que Buenos Aires sea un «bar», cuyo dueño es Juan de Garay (históricamente fundador de la ciudad; en el contexto de la «historia» narrada, representación de la conquista española frente a los «indios» que invaden e incendian el bar); que la murga de indios se enfrente a la «comparsa de los ingleses», hecho acompañado por el «dicen», el comentario anónimo (niños y mujeres que arrojan agua y aceite hirviendo desde las azoteas durante las invasiones inglesas), lo que asegura una recuperación crítica del elemento anecdótico; que Gardel «sonría» desde la pared del bar y que Gardel sea también Perón sonriendo desde los balcones de la Casa Rosada; que se sitúe, en esa sucesión carnavalesca, un «plagio» de un fragmento de *El matadero,* de Esteban Echeverría, para incluir una referencia conocida a la época de Rosas y la lucha entre federales y unitarios. Decir «conocida» supone aprobar como rasgo narrativo la función de lugares comunes e incidentes reiterados por la opinión pública, lo que deviene en revaluación más eficaz del fenómeno peronista. Esta revaluación se efectúa por dos vías: *a)* su comprensión, como consecuencia necesaria de un proceso histórico; debe destacarse al respecto el rescate de los «momentos» antiimperialistas: indios contra Garay (España), indios contra ingleses, el rosismo; *b)* la exaltación de la violencia de los indios por énfasis y recontextualización de los lugares comunes. En esta segunda vía no se niegan, sino que se analizan comprensivamente como parte del «avance», comentarios muy usados por la oligarquía argentina: «Alguien dijo que estaban quemando la bandera», aunque, a continuación, «como en toda historia, como en toda vida, los datos son imprecisos»; o «Dicen que al terminar el Carnaval quemaban muñecos de paja vestidos de cura». Si bien recurrir al «dicen» (la voz impersonal) deslinda lo real de lo supuesto, es también importante que lo dicho o comentado funciona en relación al miedo y el rechazo que provocaban los indios entre los «mirones». «La murga» está construida como un recorrido por calles y barrios de Buenos Aires. Al frente, el jefe, cuya lanza es «un palo de escoba con asta de lata» (¿el mástil de la bandera?) y la Madre. Ese itinerario es sucesión histórica, con los indios como fundamentales protagonistas, y es también un avance guerrero, no lineal en consecuencia, ya que hay que sortear obstáculos, esquivar al enemigo, defenderse (hay robos de armas: «Los Tiro-al-Blanco quedaron despoblados»). Lo itinerante también explica el desenlace, con el jefe que señala «el resplandor de la fiesta», como para indicar que el camino/guerra continúa.

El pasado y su determinación del presente es también problemática de «Fiesta en el jardín», en el que se enfrentan sin violencia, como he-

chos naturales—al menos al comienzo—, las visiones del criado, un emigrado español en México, y la de su amo, el señorito Julián. También por el método analógico, lo actual (el jardín, las hormigas) reenvía a imágenes del pasado (la calle-España en los comienzos de la guerra civil, la gente corriendo), método que revela—irónica y dramáticamente—la venganza final como hecho necesario. De la imagen que el señorito Julián da de España: «inmensa plaza llena de música y de sangre», se pasa a la identidad final de esa imagen con el jardín, una vez que el jardinero mata con la azada al amo y sus amigos. La provocación y burla de ellos es el pretexto desencadenante de la acción, pero fundamentalmente es lo histórico como vivencia determinante lo que cierra el ciclo con ese acto de justicia, que, nuevo dato revelador, es explicado por el narrador en primera persona, como involuntaria: «no recuerdo haber levantado la azada sobre las cabezas de aquellos jóvenes...» Resortes parecidos mueven la estructura de «El incrédulo»: monólogo de un supuesto matador de Emiliano Zapata, que descree de las versiones según las cuales el líder agrarista vive, y muerte final del «incrédulo», narrada en tercera persona.

En algunos cuentos se recrea el momento de la etapa inmigratoria en Argentina, como en «Sainete», que recupera los tópicos de ese género teatral y, sobre todo, el conflicto entre criollos e inmigrantes, la decadencia del chino, compadrito, decadencia sintetizada en la fuga de su mujer con Luiggi el «gringo». El chino es, como el Santiago Cruz de «Elegía para una yunta brava», un guardaespaldas y «servidor» de políticos, aunque el eje de este cuento sea el amor de Santiago Cruz por Berta, polaca. Aquí reaparece la relación entre criollos e inmigrantes, en este caso referida al hecho real de la entrada en Argentina de mujeres de Polonia o Marsella para explotarlas como prostitutas (las «importadas»), fenómeno del que también hay alusiones en «Amo y señor». La presencia del pasado: «venía caminando por su pueblo de Polonia», es también rasgo que sirve de fondo al drama, lo amplía, refleja narartivamente el pasaje del plano individual al histórico-social, ya que el desenlace no supera lo tópico en obras con esta temática: provocación por un tercero a Berta/ duelo por la mujer/ muerte de ella al interponerse entre los hombres/ venganza final de Santiago.

Los extranjeros y los desequilibrios y conflictos causados por su condición preocupan a Orgambide: húngaro el fotógrafo («Fotonovela»); la inglesa que vive aislada en una pieza de madera («La señorita Wilson»); el italiano que regresa a su patria y muere («Una carta para Berto»); Helmut Kramer, el relojero suizo engañado por su esposa («Una rosa para Etelvina»). Una «historia» que merece especial

atención es la de «Milton West, libretista», que narra las luchas y fracasos de un mejicano deseoso de triunfar como libretista en Los Angeles. El juego de la interrelación entre lo histórico y lo personal tiene aquí relevancia: «Se fue a Los Angeles cuando terminó la segunda *guerra.* Fue por entonces cuando comenzó la *guerra* de Milton...» Fuera de esta particular ambientación, este fragmento debe tomarse como hilo conductor explicativo de varios de los cuentos de este volumen de Orgambide. Debe agregarse que esa guerra está ligada a un problema de pérdida de la identidad, como en este caso, en el que los cambios de nombre explicitan una búsqueda insoluble de ascenso social; o en el de los compadritos, envidiosos de la suerte de los privilegiados por el caudillo de turno, o acusadores de los inmigrantes, concebidos como intrusos o rivales. La guerra de los personajes de Orgambide es la de su inadecuación (o de sus frustrados intentos de adaptación) a las pautas de un sistema social que los margina o desclasa. Desde ese punto de vista, el cuento final del volumen, «Vida y memoria del guerrero Nemesio Villafañe», revaloriza a su protagonista, un gaucho luchador en las guerras de la Independencia. Lo que exalta su figura es su heroísmo anónimo, explícito en la antinomia entre la memoria de Nemesio Villafañe, cualificada como «diversión de los pobres», y la «memoria militar», la escrita por «generales cargados de medallas». Si bien el personaje Nemesio sintetiza y define con más rigor que otros una opción ideológica—la de la lucha colectiva—, los demás personajes: marginados, fracasados, desclasados, aparecen como hitos de una progresión necesaria. Así, por ejemplo, el boxeador José María Gatica, el «Mono», de origen villero, sometido a los vaivenes y el carácter engañoso del éxito individual, es un personaje que dialécticamente se opone y a la voz complementa a Nemesio.

En estas «historias», lo cotidiano es opresión individual (caso del relojero, para quien «nada había cambiado en los últimos veinticinco años desde su llegada a la Argentina»), o como le sucede al sastre que quiere ser paracaidista, a la tentativa de superar lo cotidiano por lo imaginario le sobreviene el fracaso; la alteración de lo «normal» o de un esquema de pensamiento es reveladora, como en «Los mellizos». En este cuento, el cambio de identidad deviene en síntoma de la decadencia oligárquica, ya que el esquema Abel-Caín es controvertido por la propia realidad cuando, después de la muerte del «malo» y ante el incendio de la casa, la abuela descubre que el sobreviviente «bueno» es el culpable.

Lo histórico que penetra en el terreno de la ficción, la vaciedad de lo cotidiano, la carga afectiva y/o determinante del pasado, la zona con-

flictiva de los inmigrantes y, por fin, la ineficacia de las soluciones individuales resumen los principales temas de esta serie de narraciones breves de Orgambide.

Teatro

1. *Guadalupe años sin cuenta,* creación colectiva del grupo «La Candelaria» de Colombia. Dos rasgos complementarios explican y revelan la importancia de esta obra: *a)* su propia definición como «creación colectiva», por la difusión que esta práctica ha tenido en los países latinoamericanos en relación de reciprocidad con las luchas revolucionarias y, específicamente, por los alcances que tiene la desaparición del autor único en la conformación de una nueva cultura; *b)* su carácter de «historia» reconstruida teatralmente, con la función de réplica de la historia oficial y por tanto de medio de combate en el grado en que revela las reales causas y protagonistas del proceso histórico. Así enmarcada, esta obra revive la farsa impuesta por el poder establecido para salvar a los verdaderos responsables de la muerte del guerrillero Guadalupe Salcedo Unda, aliado del Partido Liberal y luego por éste traicionado. La obra se inicia con la reconstrucción del hecho: un «altavoz» que reproduce el mensaje de las Fuerzas Armadas para que Guadalupe deponga las armas y se rinda, y se cierra con el mismo mensaje. Lo que varía es la acción correspondiente del actor que representa al guerrillero: en el comienzo aparece disparando con dos pistolas y es acribillado; al final aparece con las manos en alto y el desenlace es el mismo. Una situación dramática y otra, a la vez que sintetizan el conflicto entre la versión oficial y la popular, enhebran el clímax que va desde el juicio hasta las distintas escenas donde se muestra a las Fuerzas Armadas adoctrinando soldados para la lucha contra la guerrilla, la «santificación» de esa lucha por la Iglesia, las vacilaciones y dubitaciones de los liberales del Partido, que negocia con los estratos del poder y usufructúa en suma la lucha guerrillera y, por fin, la entrega de Guadalupe. En otras palabras, de la reconstrucción y el clima satírico de la parodia de juicio, la obra se desliza hacia la presentación dramática de los hechos más relevantes del suceder histórico. Fusión de lo dramático y lo histórico entendidos como *proceso*; intercalación de corridos que actúan como comentarios cantados de la acción, ya sea a manera de síntesis de lo ocurrido o de anticipación de lo que va a ocurrir; todos los recursos se dirigen didácticamente a demostrar y mostrar los factores que condujeron a la muerte de Guadalupe, función esclarecedora y por tanto generadora de una toma de conciencia del espectador.

2. *La agonía del difunto,* de Esteban Navajas Cortés, colombiano. Es una obra de cuatro personajes: Agustino Landazábal, ganadero terrateniente, y doña Carmen, su esposa; Benigno Sampués, campesino vaquero, y Ñora Otilia, campesina colona. Las dos parejas representan, respectivamente, dos clases contrapuestas. El elemento burlesco implícito en la ficción de agonía que realiza Agustino para apaciguar los ánimos de los campesinos y poder después celebrar su «resurrección triunfante» se corresponde con la astucia final de Benigno y Otilia, que lo meten en el ataúd con el pretexto de probar la medida y lo cierran, al mismo tiempo que van enumerando cargos y acusaciones. En esa atmósfera ceremonial, oscilante entre lo macabro y lo risible, cobran una función ajustadamente dramática las oraciones iniciales de la mujer por el alma de Agustino (fingidas) frente a las mismas oraciones con que se cierra la obra ante la evidencia de la muerte. La obra vale por esa recurrencia a la «teatralidad» de los propios personajes, teatralidad que conlleva el humor y así define un tempus dramático que va de la agonía fingida a la muerte real impuesta por los campesinos, de la farsa individual de clase defensora de sus privilegios, a la imposición de la verdad colectiva, anuladora de los mismos. El elemento religioso y la presunta complicidad de los personajes campesinos acompañando los rezos, unido a la grotesca evocación que realiza el matrimonio terrateniente cuando se quedan solos (baile y cantos—la fiesta del casamiento—), otorga a la obra una convención crítica que derrumba cualquier perspectiva de aproximación al enfoque «humanista», «liberal», de seres humanos en acción. Lo curioso es que aquí no hay tipos ni estereotipos, sino individuos que, en una progresión necesaria dramática, se ven enfrentados. Ese enfrentamiento se realiza con los mismos recursos que se juegan desde el comienzo de la obra: el misterio, el ocultamiento de la verdad, el engaño revolucionario (los dos campesinos no manifiestan ni en dichos ni en hechos, astutamente, su cometido). La enfatización de la muerte por encierro del terrateniente en el ataúd (lo «macabro») se articula con las oraciones, las conversaciones susurradas, los cuchicheos, ese fondo necesario para ambientar, generar un clima en el que la ridiculización de los dueños de la tierra, de su intimidad grosera y grotesca, se acompasa con la ambigüedad de los campesinos, finalmente definidos en la acción liberadora, autores de la muerte necesaria.

Ensayo

En las entrañas: un análisis sociohistórico de la emigración puertorriqueña, de Manuel Maldonado-Denis, parte de la ruptura con el concep-

to de neutralidad valorativa en el campo de las ciencias sociales: «Trataremos de ser objetivos pero de ninguna manera imparciales.» El libro entonces, a partir de una rigurosa aplicación del materialismo histórico, se propone como acción comprometida con la lucha del pueblo puertorriqueño en su país y en Estados Unidos por la liberación nacional y el socialismo. Consecuente con esa postura, pide atención sobre los límites de un trabajo meramente estadístico—aunque incorpora en su «Apéndice» una serie de cuadros de población, índices de educación, participación en la fuerza de trabajo, etc.—o de demografía, y establece un deslinde sobre la función del libro: aportación teórico-ideológica, pero de ningún modo perspectiva mesiánica, ya que «no hay fórmulas mágicas ni panaceas, sino la realidad concreta de la acción popular revolucionaria».

La obra analiza las causas de la emigración de puertorriqueños a Estados Unidos, inscribiéndolas en el contexto de las exigencias del capitalismo y sus necesidades de expansión imperialista. Las pruebas e interpretaciones se conjugan con una sólida base bibliográfica, indispensable en la fundamentación de sus asertos y en la confrontación de los mismos. Esa crítica, tendente a develar enfoques y matices que en el campo de los estudios sociológicos encierran propuestas ideológicas afianzadoras de los intereses norteamericanos, hace que diferencie entre los conceptos de «migración interna» y «emigración». El primer concepto se ha confundido con el segundo en aquellos trabajos que no cuestionan la realidad de Puerto Rico como «Estado Libre Asociado» (¡!). Hecha la diferenciación, migración interna será el traslado del campo a las ciudades en el interior de Puerto Rico; emigración, el fenómeno concreto del establecimiento de puertorriqueños en Estados Unidos, fenómeno que va más allá de la propia voluntad de los que emigran, ya que responde a las necesidades de conformación del «ejército industrial de reserva» de mano de obra barata.

El objetivo de Maldonado-Denis es entonces demostrar teóricamente la situación de los puertorriqueños en Estados Unidos como minoría étnica, marginada de toda posibilidad de desenvolvimiento en el plano económico, social y cultural. El problema de la emigración es situado dentro del proceso histórico de Puerto Rico y de su desarrollo como país capitalista dependiente. Desde este punto de vista, es que el autor entiende unitaria la lucha de los puertorriqueños en su propio país y en los Estados Unidos: *a)* porque social y económicamente las consecuencias del sistema colonial son sufridas por la clase obrera industrial y agrícola; *b)* porque a esa condición de clase explotada se une, en el caso de Estados Unidos, el ser considerada como sector «non whites», con lo cual el hecho racista acentúa la segregación propia de una sociedad estratificada

socialmente; *c)* porque culturalmente, y más concretamente desde la perspectiva del propio idioma, los puertorriqueños se sitúan en una especie de «vacío» o «hibridez» que deviene de las dificultades para asimilar el inglés y, por consiguiente, para avanzar en su formación educativa (de ahí la coherencia entre una supuesta incapacidad intelectual y la segregación socioeconómica); por otra parte, la misma marginación y el poder de los medios de comunicación de masas van generando (o pretenden) una pérdida de los propios valores culturales y, consecuentemente, de la capacidad de resistencia anticolonial que la conservación de esos valores favorecería. En este sentido, hechos lingüísticos como el «spanglish», o lo que Luis Rafael Sánchez llama «La generación del O Sea», sintetizan culturalmente la realidad de un pueblo víctima de la agresión del colonialismo.

Maldonado-Denis dedica el penúltimo capítulo a «los que retornan», de manera que no quepan dudas sobre la gravedad de las cuestiones discutidas y rigurosamente elaboradas y, fundamentalmente, sobre el circuito que vincula los intereses de la metrópoli colonial y las clases dominantes que mediatizan su poder en el propio país colonizado. Frente a presuntos e ilusorios progresos, o programas de «fomento» que no alteran la realidad axial de la dependencia, el autor reafirma, como al comienzo, la importancia de intensificar la resistencia cultural y la necesidad de la lucha por la independencia y la construcción del socialismo.

POESÍA

1. *La Moneda y otros poemas,* de Hernán Miranda, chileno. Los «otros poemas», que abren el volumen, están unificados por la convicción de que es el hombre quien da el impulso para actuar y transformar el mundo. *Sin embargo, se mueve,* se estructura, a partir de la enumeración de hechos cíclicos, invariables—entre los que se incluye la vejez—, a pesar de los cuales la tierra continúa su movimiento progresivo. Por otra parte, se conjugan las afirmaciones sobre el compromiso militante necesario (del análisis de orina a la respuesta del médico: «Vea qué puede hacer de su vida») con las connotaciones de la penetración y la modificación de la naturaleza («buscar», «hurguetear», «indagar») o los vínculos entre el amor y la militancia. De estos temas se avanza al «golpe justo de timón», opción asumida con la conciencia de que es compartida (es «asunto de millones») y la responsabilidad inevitable: «Somos cómplices de un mismo delito.» De esta serie se pasa a *La Moneda,* que abarca: perplejidades, expectativas, intrigas de un niño frente al palacio de gobierno, apertura del mismo a partir del triunfo de la Unidad Popu-

lar, derrocamiento de Allende, la Moneda incendiada—situación correlativa con la clausura—y acumulación de gestos crispados, dolores, «ojos fijos», imagen del pueblo.

2. *Contraseña,* de Jorge Alejandro Boccanera, argentino, está dividido en «Informes», «Apuntes» y «Comentarios», aunque no siempre esa división se corresponda estrictamente con los poemas así clasificados. Los tres «Informes» comprenden: *Blues,* sobre la esclavitud y la reivindicación de los derechos de los negros a través de su acción política en Norteamérica; *Samba,* sobre la mortalidad infantil en Brasil, compuesto con ritmo afro, donde se entrecruzan y confrontan la danza, la muerte, el hambre y el «nuevo gol» de Pelé; *Canción de Cam Le,* sobre la guerra en Vietnam. Los tres están epigrafiados: el primero con una nota sobre la representación de los negros ante los Estados como «tres quintos de hombre»; el segundo con un recorte del diario *Clarín* sobre los índices de mortalidad infantil en Brasil; el tercero con una frase del general Westmoreland. Los «Apuntes» en su conjunto coinciden en poetizar los puntos de fusión de acción política y relación amorosa. De los «Comentarios» merecen destacarse la reivindicación de la lucidez del poeta, uno de ellos con epígrafe de Juan Gelman, culminante en el encuentro entre el autor, hombre que vive, ama, bebe, canta, y sus compañeros en lucha. Vale en ese aspecto como conclusión y manifiesta acerca de la función de la poesía.

Novela

Klail City y sus alrededores, de Rolando Hinojosa, chicano nacido en Mercedes, Texas, comienza con una delimitación del sentido de lo «heroico»: «Aquí no hay héroes de leyenda», y después de la enunciación del principio que anticipa el carácter de los personajes seleccionados, una afirmación que enfatiza lo particular, la diversidad de lo concreto: «Hay distintos modos de ser heroicos.» Ambas proposiciones son inseparables: esos modos diferenciales son los de un grupo socialmente peculiar, al que se observa en su vida cotidiana, en sus relaciones familiares y humanas en general, en ese «forcejeo diario con el prójimo», correlativo con los «alrededores», de tal manera que en las distintas historias y anécdotas que componen la novela se va desenvolviendo, configurando, un *espacio* que se estructura en espiral, dialécticamente. La interrelación entre lo particular y lo general se logra, no de una manera declarativa, sino que surge de los mismos hechos a través del humor, los diálogos intercalados, así como de los textos en inglés—siempre diálo-

gos—, que muestran el dualismo cultural de la comunidad chicana o también de las acotaciones del narrador, como, entre otros ejemplos, en la presentación de don Orfalindo Buitureyra: «Es cabrón de nacimiento. También es farmacéutico, pero eso ya es culpa del estado de Texas.» La compaginación y la diagramación son rasgos destacables porque lo gráfico recupera su poder de imagen y así la lectura adquiere mayor dinamismo: textos recuadrados, mayúsculas que hacen de un texto un cartel o consigna, cuadros sinópticos, fragmentos de cartas, diálogos cuya simultaneidad se revela al dividir la página en dos columnas, textos rimados que interrumpen la narración y la comentan o amplifican al crear otros centros de atención.

El último capítulo resume la vida de los principales protagonistas de Klail City; se narra en tiempo futuro, lo que pone en evidencia la previsibilidad de muchas acciones o «destinos»: casamientos, procreaciones, ingreso en colegios y universidades, los que tienen tierra y los que no. El conjunto podría definirse, irónicamente, como «esa incesante lucha nuestra inculcada desde que uno aprende a mamar», ese círculo vicioso del que no se desprenden la «raza»—tal como la identifica el autor—y sus alrededores.—*MARIO MERLINO (Grupo 15. Fortuny, 7. MADRID-4).*

LA COLECCION "VISOR" DE POESIA

Editado por Alberto Corazón, la Colección Visor de poesía se mantiene hoy, con sus 77 títulos publicados, en la avanzada literaria de nuestro país. Efectivamente, es una de las pocas colecciones que ha sabido mantenerse, a lo largo de este período, con una exigencia peculiar e innovadora.

La colección abarca un amplio espectro de intereses literarios. Recoge algunos de los valores más firmes de nuestra poesía actual. Entre ellos, Francisco Brines (74), P. Gimferrer (75), Guillermo Carnero (13) (45) y la destacable obra de Félix de Azúa (37). Entre los títulos publicados en esta línea, *Arcana mayor,* de M. Ricardo Barnatán (28), asocia los dibujos del tarot a las imágenes poéticas de los versos; Barnatán expresa el carácter mágico de los números y el carácter divino de los signos en el ámbito fascinante de una sugerencia hermética y atrayente.

En este campo de la poesía española, la colección ha recopilado una serie de obras agotadas o difícilmente asequibles de los clásicos de nues-

tra literatura antepenúltima. Así, la obra de Blas de Otero (12), J. Guillén (25), el hispanoamericano Hüidobro (41), G. Celaya (57), Miguel Hernández (73) y el gran maestro Vicente Aleixandre (65). Ha rescatado, por ejemplo, la obra de Ricardo Molina (40), de clásica factura, hasta hace poco sumido en el casi olvido absoluto.

No obstante, quizá la labor más destacable de Visor se ha realizado respecto a las traducciones de autores clásicos en la literatura universal contemporánea, casi desconocidos o inasequibles hasta ahora en nuestra lengua. Aun cuando esta labor de traducción pueda ser desigual, y siempre susceptible de ser puesta en entredicho, el hecho es que se han acercado al lector español valores reconocidos de la literatura universal. En un momento en que la intercomunicación de la cultura es signo de los tiempos modernos, Visor contribuye a evitar el aislacionismo que nuestra literatura ha sufrido a lo largo de la historia y la reacción tardía ante movimientos culturales ya asimilados fuera de nuestras fronteras.

Sin llegar, naturalmente, a una enumeración exhaustiva, la Colección Visor abarca aquí un amplio panorama. Desde los clásicos románticos, Hölderlin (44) y Novalis (47). La poesía francesa de Nerval (42), Rimbaud—en una traducción mediocre de Celaya, que abrió hace años la colección (1), y otra espléndida versión de Cintio Vitier (19)—, Baudelaire (72), Apollinaire (35), Valery (38).

La poesía inglesa está representada por Joyce (7), Durrell (23), Dylan Thomas (60) y una magnífica edición de un poeta poco conocido en nuestro país: E. E. Cummings (3).

Por otra parte, títulos diversos: Mayakoski (16) (30), Trakl (31), S. Esenin (49), Sanguinetti (53) o Cavafis (9). Una edición de poemas de Mao (56). El primer libro de poemas de Passolini (58), traducido por el gran poeta Antonio Colinas.

El surrealismo francés está ampliamente representado. Movimiento hace tiempo asimilado por la cultura, sus características más incisivas no eran apenas conocidas en lengua española. Así, el dadaísmo de Tzara (55), la obra de Eluard (36) (59) y Artaud (71). En una dirección algo más actual, Saint John Perse (64) y, sobre todo, René Char (32).

Pero un aspecto muy original que Visor da respecto a la literatura contemporánea se configura por la inclusión de diversos títulos en relación a los movimientos contraculturales americanos. Hasta ahora, nadie había incluido en una colección española de poesía las canciones de Bob Dylan (27) (11). La colección ha editado también una antología de poesía contracultural (46) y otra de poesía Beat (66). Y uno de los últimos títulos es una traducción de *América* de A. Ginsberg (76). Visor ha prestado así atención a un fenómeno de gran interés para la

sociología literaria, despreciado por aquellos intelectuales que consideran como poesía—desde sus rígidos moldes—únicamente aquella que se presenta en las formas tradicionales, olvidando a la que abarca un amplio campo de público al que se extiende su comunicación. Porque, efectivamente, la «cultura de la contracultura»—valga la paradoja—ha superado el gran problema de comunicación que aqueja a la poesía contemporánea.

Para comentar algunos títulos recientes de la colección, comencemos destacando la obra de Tzara, *El hombre aproximativo* [1]. Porque realmente de Tzara se conocen más las ideas de los manifiestos dadaístas que su obra poética, poco difundida aquí.

Obra de gran apertura significativa, o polisemancia, posee un evidente interés literario.

El verso que se repite en todo el primer poema: «Las campanas suenan sin razón, nosotros también», podría ser también el *leit-motiv* de todo el libro. El hombre más allá de la razón, o sin razón y sentido consciente que le justifique tomar una dirección. Es el nihilismo exultante de Tzara, la felicidad de la pura manifestación onírica.

El libro es un azote del lenguaje, un delirio de palabras en sucesión enloquecida de metáforas, en brevedad tallada de contrastes, que, sin embargo, produce un efecto clarificador y neto, una evidencia ambigua y atrayente.

Tzara es el vértigo de la palabra, el disparate elevado a clarividencia:

hombre aproximativo moviéndote en los poco más o menos del destino
con un corazón como maleta y un vals a guisa de cabeza.

Quizá Tzara puede definirse con estos versos suyos:

tiene entre sus manos como para lanzarla una bola
cifra luminosa tu cabeza plena de poesía.

Poesía agresiva, como todo el movimiento que inspiró. Es un ataque frontal al cerebro, un desafío a la capacidad del lector. Poesía de gran interés actual, pues es sólo ahora cuando verdaderamente comenzamos a asimilar y valorar el dadaísmo, y su hermano reconfortante —posterior—, el surrealismo.

Un título reciente, importante para apreciar el movimiento surrealista, sería la obra de Artaud, *El pesa-nervios* [2], que incluye—en una

[1] TRISTÁN IZARA, *El hombre aproximativo,* Madrid, 1975. Alberto Corazón, Ed. (Col. Visor, 55). Trad. y pról. de Fernando Millán.

[2] ANTONIN ARTAUD, *El pesa-nervios,* Madrid, 1976. Alberto Corazón, Ed. (Col. Visor, 71). Vers., pról. y notas de Marcos Ricardo Barnatán.

magnífica traducción, muy cuidada, de Marcos Ricardo Barnatán—: «El ombligo de los limbos», «El pesa-nervios» y «Fragmentos de un diario del infierno».

Efectivamente, desde hace un tiempo, Artaud ha sido descubierto y divinizado por la joven intelectualidad española. Posiblemente el personaje más original y valioso del surrealismo francés.

El pesa-nervios recoge tres libros fragmentarios e inconexos, de gran interés, escritos desde 1924 a 1926, coincidiendo con sus primeros contactos con el surrealismo. Como se indica en la bella y escueta introducción al libro, constituyen una serie de «papeles» inclasificables. El mismo Artaud lo ratifica después en sus páginas:

> «Y como yo no cuento una historia, sino que simplemente desgrano imágenes, no podrán reprocharme que sólo propongo fragmentos» (página 24).

Obra profundamente unida a las circunstancias vitales del autor, está constituida de auténticas pulsaciones de su espíritu bárbaro, magnífico, enloquecido.

> «No concibo una obra separada de la vida.
> No quiero la creación separada. Ni concibo al espíritu separado de sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada una de las heladas floraciones de mi alma fluye babosamente de mí» (pág. 13).

Artaud posee, en efecto, «una cabeza hollada por caballos». Y nos muestra la arquitectura de su pensamiento alucinado, los abstractos e inquietantes paisajes de su cerebro. La belleza de Artaud es incompatible con una contemplación pasiva; la belleza de su lenguaje y sus pensamientos nunca es inofensiva.

En estos escenarios mentales, sus alucinaciones cobran un carácter dramático. La tensión patente en toda su obra. La misma tensión de la pintura de Van Gogh, aquí triturada, fragmentada, en la dispersión de signos y pensamientos dentro de la página. Es una puesta en escena imaginaria, de todos los pensamientos, de todas las sensaciones incorpóreas. El espacio algodonoso, mensurable, crujiente; el espacio temblando como un sexo.

Artaud estremece. Sus vocablos son demoníacos. O poseen la fascinación del sexo—remolinos de esperma girando en el aire...—. Y la claridad del hielo: una claridad—o clarividencia—que estremece con su confusión caótica y reveladora.

Poesía inclasificable, ingobernable para la razón, de belleza dura y electrizante, que hace saltar las orillas del uso común del lenguaje poé-

tico para involucrarnos en un sueño cuyas entrañas se corroen, cuya autodestrucción se percibe. En medio de la Angustia—personaje implícito constante, que a veces sale explícitamente a la luz—: angustia «ácida y turbia, tan potente como un cuchillo...», «una angustia de relámpagos, en puntuación de simas, cerradas y apretadas como chinches...».

Lo que estremece de Artaud es el desprecio absoluto a la existencia y la proximidad deseada y fascinante de la nada:

> «Yo hablo de la ausencia de orificio, de un sufrimiento frío y sin imágenes, sin sentimientos, que es como un choque indescriptible de fracasos» (pág. 37).

Desprecio de la inteligencia («toda la inteligencia no es más que una vasta eventualidad»), perdido en el sueño del propio pensamiento («soy aquel que conoce los rincones de la pérdida...»). En esta «especie de pérdida constante del nivel normal de realidad», sueño y realidad, los opuestos todos, anulan sus distancias, acceden a un espacio distinto—tal como propugnaba Breton—, donde todas las discordancias quedan subsumidas en la dimensión única, indiferenciada, total, donde el yo queda anulado, y no es más que un mero ejemplo.

La arbitrariedad del sueño es la única facultad que Artaud reconoce. El propio yo es una boca abierta en este espejo: «Soy un completo abismo», «somos intensos», «participo de la gravitación planetaria en las fisuras de mi espíritu».

Artaud infunde la sensación de abismo completo en el espacio mental de una clarividencia en la que se disuelven todas las capacidades de uso normal para nuestra aproximación a la realidad. Y el resultado es el drama. El drama de sus irrepresentables argumentos de teatro. La poesía es representación mental de un drama inconexo, el de la propia pérdida y el propio pensamiento; el de la imposibilidad lacerada por una reflexión continua e infatigable, atormentada e inquietante.

Su poesía es un atentado directo contra la realidad apaciguada:

> «En esta época somos sólo algunos los que hemos querido atentar contra las cosas, crear en nosotros espacios de vida, espacios que no existían, que no parecían poder encontrar sitio en el espacio» (pág. 47).

Artaud fue también el poeta de su propia autodestrucción. El drama de su poesía es el espectáculo de su propio alejamiento de todo límite. Pero la representación que en ella tiene lugar es vital, auténtica, rigurosamente vivida. Lo que nos muestra y exhibe, con el orgullo sincero de quien escapó hace tiempo al temor del público, es el espectáculo de la propia consunción. Artaud reacciona con rabia interna, ante el desgaste lento del tiempo que afecta a todos los humanos, que opera cons-

tante; Artaud elige un desgaste agresivo y muestra toda la impaciente lucha de su propia vida, su tortura y su sueño... Su «sensibilidad suspendida» la constituyen estas páginas escritas desde un sitio amenazado, desde un lugar aterrante, del cual escapa en la suspensión del sueño.

Y, desde este castillo, su desprecio se extiende a toda la realidad. También a toda la literatura, incluso la propia—si sus deslavazados y tensos escritos pudieran calificarse así—:

> «Amigos, lo que habéis tomado por mis obras no eran más que los desperdicios de mí mismo» (pág. 60).

Consciencia de la destrucción de su propia consciencia, precisamente en el punto en que ésta alcanza la máxima videncia, la nitidez de la verdad a través del caos. Porque la realidad se ha deshecho borrosa, se ha perdido como referencia. Y entonces la luz se torna engaño, se convierte en un punto ciego, el vacío en blanco del silencio.

Es por esto que a medida que avanza el libro sus escritos son más abstractos y difusos. Semejan querer apresar el aire con el pensamiento; un aire enrarecido, una enfermedad que fascina, porque expresa más que la coherencia racional. Sus páginas constituyen entonces la pulsación de una presencia. Y la ambigüedad absoluta de los significados transmite—a tientas—todo un aluvión de sensaciones, que siempre giran en torno al propio centro.

Al final, la obra de Artaud apunta hacia el espacio en blanco, incluso gráficamente representado en sus manuscritos cuando usa el pronombre posesivo: «pertenencias de mis mentales...» Y un deseo inasequible: «si uno pudiera reposar en su nada...»

Pero incluso en la disolución, en la pérdida más absoluta, la obra de Artaud es una exaltación de la autonomía del hombre, del poder humano para mantener su autosuficiencia, sin ayuda exterior a su propia mente, sin trascendencia posible a su propio sueño. No existe ayuda posible para el hombre, pero incluso ésta tampoco es deseable.

Al final, Artaud afirma la destrucción absoluta de cualquier intencionalidad, de cualquier aspiración de la palabra. La anarquía total del lenguaje y el pensamiento es reforzada por el desprecio absoluto de los signos: es el potente insulto del silencio.

Es entonces cuando escribe: «toda escritura es una porquería.» Y lo escribe porque también la escritura va a la búsqueda de su propia destrucción liberadora. Y se burla de todos aquellos que siguen caminos, que tienen propósitos, que van en dirección de algo. Sólo cree en:

> «Nada, salvo un bello Pesa-Nervios. Una especie de estación incomprendida y erguida en medio de todo en el espíritu» (pág. 68).

El libro incluye también unas magníficas cartas matrimoniales, que corresponden al momento en que busca en el amor la única salvación («Estoy desesperado de soledad»). Y los «Fragmentos de un diario del infierno», frases deslavalazadas y profundas, donde se ha roto ya casi toda referencia y se renuncia a todo dominio sobre el propio yo, los propios sueños y sensaciones («ni mi grito ni mi fiebre me pertenecen»).

Al final del libro resume su propia historia:

> «He elegido el dominio del dolor y de la sombra como otros el de la irradiación y el amontonamiento de la materia.
>
> No trabajo en la extensión de cualquier dominio.
>
> Trabajo en la duración única» (pág. 86).

En la colección Visor, y también dentro de una línea de influencia surrealista, aunque de caracteres bastante distintos, se ha publicado recientemente *Pájaros y otros poemas* [3], de Saint John Perse, en una espléndida traducción de Manuel Alvarez Ortega. Recoge diversos libros de este autor: «Elogios», «La gloria de los reyes», «Destierro» («Exil», 1942), «Vientos» («Vents», 1946), «Mares» («Amers», 1957), «Pájaros» («Oiseaux», 1963) y una biografía breve del poeta francés.

Desde el primer libro, «Elogios», el personaje constante en la obra —y en la vida—de Perse es el mar. La poesía misma semeja una navegación a través de la serie de imágenes de elegante belleza surrealista. Perse transmite el estremecimiento telúrico, la invocación del hombre a su historia, su civilización, y a la naturaleza, pero siempre con una gran ternura humana. «Destierro» está constituido por tres magníficos poemas y un canto al dolor, que es canto al mundo a partir del símbolo del exiliado—referido al hombre—. Y a partir de «Vientos» la poesía exige ya el rito, el poeta invoca la presencia de los dioses en el poema.

La poesía de Perse recuerda la grandilocuencia elegante y precisa de los antiguos poetas y las antiguas religiones. Todo toma un carácter sagrado. Poesía de exclamaciones, de aliento para una renovación espiritual del hombre—en contacto con su propio infinito—y que sólo puede tener lugar a través del rito mántico en que se constituye el poema.

La obra de Perse podría ser un gran salmo pagano, que conjuga la ternura del hombre con el carácter apocalíptico de sus visiones. Cántico al rango del hombre y al «perfume de las cosas de siempre», escrito en la prosa de versos largos.

El discurso largo parece querer romper el silencio del mundo y despertar un nuevo humanismo, próximo a los dioses viejos y eternos.

[3] SAINT JOHN PERSE, *Pájaros y otros poemas*, Madrid, 1976. Alberto Corazón, Ed. (Col. Visor, 64). Trad. Manuel Alvarez Ortega.

(«Yo pregunto, ¡Potencia! Y tú presta atención, que mi pregunta no es corriente...» «¡Yo te pregunto, plenitud! Pero es tal el mutismo...»)

En su verso se entremezcla el sentido del paso del Tiempo, el Hombre, su Historia, el ritmo del universo en la amada figura del Mar reiterado, el conglomerado de los grandes esfuerzos espirituales del hombre —las civilizaciones todas y las religiones—. Canto universal a la universalidad divina de lo humano y de lo cósmico. Sintetizada en los misteriosos personajes de su verso: el Narrador, el Soñador, el Emisario, el Viajero, el Encantador...

Sintetizada, sobre todo, en el símbolo del Mar, dios de su poesía:

Mi último canto... será de hombre de mar.

Y, finalmente, otro título reciente de interés en la colección. La edición bilingüe de una selección de *Poemas, 1934-52,* de Dylan Thomas [4], a cargo del profesor Esteban Pujals.

El estudio previo es denso, sistemático, asequible e inteligentemente orientado—dada la capacidad investigadora del traductor—para situar a Dylan Thomas—lamentablemente ignorado en nuestro país—dentro de la poesía inglesa contemporánea. También proporciona una bibliografía interesante sobre el tema. No obstante, quizá al estar enfocado desde una perspectiva tradicional, se acentúan determinados aspectos de Thomas, como su contenido religioso—difícil de precisar—, en detrimento de otros valores del poeta. Pujals destaca también, sin embargo, la importancia de la tradición oscurantista inglesa en Thomas, resistente al racionalismo, y el carácter apocalíptico, evocativo o profético de su poesía.

En cualquier caso, esta discusión excede en este momento mi propósito.

Las imágenes de Dylan Thomas, por otra parte, poseen una originalidad y una fuerza peculiar. Imágenes tangibles, materiales, próximas. No oníricas, aunque nos sumergen en un sueño. Metáforas cargadas de realidad, tan compactas como un objeto próximo a nosotros. Quizá porque el pragmatismo lingüístico del idioma inglés no posea la sutileza onírica y evocativa del lenguaje francés.

La superrealidad de las imágenes de este poeta se manifiesta en el conjunto del poema. Tal como expresa el propio autor en un texto que se recoge, las imágenes se entrelazan en series y se construyen y destruyen unas a otras, emanando del centro del poema. El efecto que se produce en el lector es el de superposición de planos, que aumenta la capacidad de sugerencias.

---

[4] DYLAN THOMAS, *Poemas, 1934-52,* Madrid, 1976. Alberto Corazón, Ed. (Col. Visor, 60). Selección, traducción y prólogo de Esteban Pujals.

Dylan Thomas no busca el esteticismo en sus imágenes. Habla de gusanos, heces, hígados, huesos... Presenta la realidad desagradable de la muerte con crudeza, manifiesta la inevitable destrucción del hombre con reiteración constante. Sus símbolos descienden a un detalle concreto, pero material; luego amplía este aspecto diminuto, pequeño, desmenuzado a lo largo del poema y entrelazado a una sucesión de imágenes relativas, a veces mediante alusiones crípticas—aunque de referente siempre fácil de localizar—. De aquí la paradoja del realismo—o expresividad—de su mundo onírico, pues la inmediatez real y material de sus símbolos posee una gran riqueza evocativa.

El poema se abre siempre con un presagio misterioso, y el tema es minuciosamente descrito en detalles y símbolos, cuya posición y reiteración acaban ofreciéndonos la clave sintuitiva del significado del poema. Después de la incógnita inicial, al final del relato de una descripción, de una historia o un recuerdo, se nos ha «contado» un sentimiento.

La poesía de Thomas sorprende intermitentemente con alusiones a veces truculentas—muertos de huesos roídos...—, pero precisamente en esta patentización de la materialidad se trata de superar la inmediatez de lo real. Los muertos, cuando desaparezcan en su aspecto desagradable, por ejemplo, tendrán estrellas en los codos y los pies. Dylan Thomas niega el poder de la muerte, al mismo tiempo que afirma su realidad estremecedora. Pero el resultado de este enfrentamiento de opuestos arroja un balance positivo: el inevitable destino de nuestra destrucción material permite siempre la seguridad de una esperanza.

Lo que se manifiesta entonces es, siempre, la esperanza, quizá enraizada a un sentimiento cristiano: el hombre pervive, perdura. Thomas se acoge quizá al aspecto más agradable y positivo del cristianismo. No obstante, insisto en que el pensamiento poético del poeta inglés, presenta un marco más amplio, quizá no suficientemente recogido en esta selección, tal vez orientada excesivamente en la dirección de patentizar un contenido religioso.

Quizá el poema más bello de esta selección sea «Cuento de invierno». El trasfondo, la «desnuda necesidad» del hombre, la «necesidad sin nombre». Un hombre que desplegó los rollos de fuego de su corazón y de su mente cuando el mundo se hizo anciano en una estrella de fe pura, como el pan a la deriva..., el pan, fruto del trigo, *leit-motiv* de todo el poema. Mediante elementos tradicionales se muestra la mística unión del hombre, el campo y la naturaleza. El resultado de la oración: sobre el pan del suelo se abrió una puerta en la tierra y un ave («a she bird») salió disparada como una novia radiante, un ave con pecho de mujer y cabeza de ave.

El trasfondo, la desnuda «necesidad» del hombre—necesidad de

amor—, le une al paisaje y la naturaleza, le hace buscar el «continuamente deseado centro», el lecho de la novia.

La vida campestre transparece en pequeños detalles a lo largo del poema, la sencilleza diáfana de la naturaleza humanada por el hombre que trabaja el campo (el heno, las cosechas, el trigo, los corrales, la taza y el pan cortado...). La naturaleza se entremezcla al hombre en el símbolo del pan, que la humana. (Símbolo de origen evidente.)

Y el tiempo, constante, cayendo lentamente con la nieve durante el cuento-poema. Y el pan del suelo o las colinas blancas como pan. El rocío enredado a las hojas «y la voz de arpa del polvo del agua». Entonces, de repente, el amanecer de un ave—«a she bird rose...», «a she bird dawned...»—. La búsqueda del amor culmina en esta aparición, y es entonces cuando las parejas bailan encima de las losas de los muertos:

Porque el ave estaba acostada
en un coro de alas como si durmiera o muriese,
y las alas se desplegaban y él se sintió cantado y casado

en el regazo engolfante de la esposa
—busto de mujer y cabeza de ave del cielo—,

se abatió, encendiéndose,
en el lecho de amor de su esposa, en el
remolino del deseado centro, en los repliegues
del paraíso, en el botón circular del mundo.
Y ella se irguió con él floreciente de nieve derretida.

Quizá toda la poesía de Dylan Thomas pudiera resumirse en esta danza de amor que se hace sobre las tumbas.—*DIEGO MARTINEZ TORRON (Colegio Mayor César Carlos. Calle Menéndez Pidal, 3. MADRID-3).*

"INFORME" DEL TEXTO. TEXTO DEL "INFORME"

1. Presupuestos de base

1.1. El *status* ideológico del escritor actual lo inscribe claramente en el dominio de los A. I. E. (Aparatos Ideológicos del Estado)[1] sobre todo en lo que se refiere a sus instrumentos de trabajo: lenguaje y reglas del juego que a este lenguaje le es permitido. Juego corto a todas

[1] Ver Althusser, L.: «Ideología y aparatos ideológicos del Estado», en *Escritos*, Ed. Laia, Barcelona, 1974.

luces, pues bien es cierto que la literatura «disfruta» de unas claves interiores a ella misma, claves, reglas, símbolos, señales que la constituyen y la conforman como una estructura críptica, cerrada, hermética, sólo asequible a los iniciados en sus reglas, cortas reglas por cierto, a los iniciados en el corto juego de su modo de producción.

Es por esto que la literatura no es tanto una producción dirigida a los «lectores» como pensada para los propios «escritores» que serán, en última instancia, los únicos capaces de *redescubrir* su propio mundo interno en el mundo interno de sus compañeros.

1.2. Así mismo es cierto que los demás miembros del conjunto de los A. I. E.: aparato jurídico, político, religioso, etc., «disfrutan» de un lenguaje que por pertenecer también al dominio directo de la ideología tiene las mismas características que el lenguaje literario. En definitiva, son lenguajes de clase, cuya misión será que esa clase (dominante) se reconozca en ellos, sin perjuicio de poder proyectarlos sobre otras clases (dominadas) para intensificar así el dominio sobre ellas. (Los mismos escritores que utilizan este lenguaje pertenecen a las clases citadas en segundo lugar, en la mayoría de los casos.)

1.3. Ahora bien, la ideología, aunque sea la propia de la clase dominante, es un «cuerpo» en cierto modo independiente, que se basta a sí mismo y, por tanto, nunca puede estar absolutamente planificado y mecanizado al gusto de sus sustentadores [2]. Estos lenguajes (literario, político, jurídico, religioso, etc.) a menudo se revuelven contra la misma superestructura (ideología o política, según el caso) que los propicia, problematizándola y poniéndola en crisis. En literatura en estos casos es cuando se produce la ruptura que va a originar la validez de una obra, de un texto. Ruptura que por estar sujeta al dominio de la ideología es inconsciente en la mayoría de los casos.

2. Estructura material del texto

2.1. La estructura material del texto que nos ocupa, «Informe» de Rafael Pérez Estrada [3], está articulada, y ése es el principal valor de su desarrollo ulterior, a partir de la utilización conjunta de cuatro de los lenguajes propios a los A. I. E., a saber: lenguaje poético, lenguaje político, lenguaje jurídico y lenguaje religioso. Incluso se podría incluir el lenguaje científico [4].

[2] *Ibid.*

[3] Pérez Estrada, R.: *Informe*, Ed. El Guadalhorce, Angel Caffarena, Málaga, 1972, 2.ª edición, en el volumen *Fetario de hominidos celestes*, Ed. Ateneo de Málaga, 1975.

[4] Los «informes» del forense y del psicólogo están escritos en un lenguaje profesional. En tanto en cuanto la medicina sea una ciencia se podrá considerar a estos lenguajes como científicos.

2.2. No obstante, es muy importante señalar que la infraestructura material del texto está compuesta por materiales recogidos de los llamados «diversos géneros literarios» (incluido además entre ellos el guión de cine) sin que la obra se inscriba más intensamente en las reglas propias de alguno en particular. Se intercalan, pues, los textos más narrativos con los diálogos más teatrales, así como las «imágenes» más poéticas con las escenas más cinematográficas. Véanse algunas muestras:

> «La calle estaba como encerrada en una canción que no llegué a aprender. Olvidé el número de esquinas soleadas y la paciente ociosidad de aquellos gestos.»

> «8,30. Recuperación. Trabajamos el pezón. Reacción 1.ª: toque con la palma de la mano distónica: retracción. Reacción 2.ª: pellizco labial: se yergue.
> 8,30. El grupo canta el salmo 12 (linfático de los aminoácidos).
> 8,35. Destrucción de los restos de la caja.»

> «y se besan
> en la esperanza de besar
> de empezar primero por el pie
> y ascender lamiendo la osamenta
> y arremeter en las entrañas mismas
> para luego balancearse idiota
> de tripas en el cuello
> como una vieja morcilla
> incapaz de tararear un salmo de ocasión».

> «Explanada. Fábrica de ladrillos. Casa toda abandonada. Linderos distantes. Foco de agresividad: la voz del hombre...»

E incluso así, los textos que están tratados como poemas son más prosaicos en muchos casos que los propios períodos de prosa y al contrario.

Toda esta desmembración de la estructura «ideológicamente lógica» nos hace ver que lo que se pretende con este montaje es la construcción de un *texto nuevo* (en el sentido vanguardista), a partir de materiales de textos con tratamiento tradicional, textos, por otra parte, ampliamente experimentados por el autor [5].

---

[5] Véase la bibliografía del autor y se comprobará que ha practicado, antes de *Informe*, la confección de todos los géneros. Premio García Lorca de Teatro de la Universidad de Granada. Colección de relatos titulada *La bañera* en las ediciones de «Los Libros de la Frontera» y diversos poemarios en El Guadalhorce.

2.3. Ahora bien, para nosotros lo insólito del libro es esa conjunción de lenguajes que señalábamos en un principio. Conjunción de lenguajes creemos que inconsciente, y propiciada, es más, dirigida desde el propio inconsciente del autor. Porque el autor además de ser escritor de todos los «llamados géneros», es abogado de profesión, así como hombre profundamente fascinado por los rituales religiosos y, por supuesto, como toda persona capaz de «pensar», preocupado por el entorno político. Está claro que el inconsciente del autor determinará el desarrollo de una obra que, según él mismo, quiso ser y ha sido «su obra», «la obra resumidora de su escritura», pero sin que él haya podído descifrar la clave de su construcción, la lógica interna de la obra misma. Es por esto lógico que después de escribirla se haya sentido maniatado y desorientado. Así mismo está claro que este inconsciente brota en el texto de «Informe», en el informe del texto. Ejemplos de la utilización conjunta de los diversos lenguajes:

a) Lenguaje político: «Aprobado por mayoría» / «Unanimidad» / «Se somete a votación» / «Fases 1.ª ó 2.ª, A o B» / «Obstaculiza» / «La declaración no fue forzada ni el testigo estrechado a preguntas».

b) Lenguaje jurídico: «1.ª Horas» / «Punto A, B» / «Declaración de los testigos» / «Reconocer» / «Insistir» / «Responder» / «Afirmar» / «Firmar el acta» / «Indeterminación de alcoholemia», etc.

c) Lenguaje religioso: «Salmo» / «Lázaro» / «Crucifixión» / «Flagelación» / «Jardín de Sebastián» / «Cordero» / «Sándalo» / «Espinas», etc.

d) Lenguaje poético (literario): Ver ejemplos de la página anterior.

3. Estructura temática del texto

3.1. La estructura temática del texto está regida por el desarrollo de un proceso de tortura, articulado, como es obvio ya decir, a cuatro niveles fundamentales, y un quinto que podría ser el propiciado por el lenguaje científico. Los cuatro niveles fundamentales son, como hemos señalado: el literario (poético), el político, el jurídico, el religioso.

3.2. *Nivel literario.*—El nivel literario, propiamente dicho, viene determinado, como decíamos en el apartado anterior, por la manipulación efectuada de los textos con construcción tradicional, manipulación que persigue la construcción de un texto nuevo. La intercalación de estos materiales, artesanalmente llevada a cabo, da una coherencia estructural insólita, pero a la vez muy eficaz en sus resultados.

El proceso de tortura es simultáneamente un proceso de subjetiva-

ción (hecho muy importante en la ruptura ideológica que el texto va a producir), de tal modo que la figura del «informador» («narrador») se va indentificando gradualmente, hasta autodestruirse, con la figura del «poeta» torturado y aniquilado. Es más, en el desarrollo de esta identificación hay un momento en que el informador (objetivo en un principio) se identifica con el primer torturador: el psiquiatra [6].

Para nosotros es fundamental el hecho de que un *proceso de tortura* sea un *proceso de subjetivación,* teniendo en cuenta que la noción clave, alrededor de la cual, y gracias a ella se sustenta la ideología burguesa, es precisamente la *noción de sujeto.*

3.3. *Nivel político.*—El proceso de tortura está descrito como un interrogatorio político. Interrogatorio sádico y brutal: al poeta se le interroga sin saber, a ciencia cierta, qué es lo que se pretende averiguar. El resultado final que el texto nos da es que al poeta se le interroga por el mero hecho de ser poeta. A la vez que se le interroga se le registra minuciosamente su propiedad privada y su propiedad pública: sus poemas.

3.4. *Nivel jurídico.*—El proceso de tortura es eso: *un proceso.* (Recordemos que el título es «Informe», informe del proceso.) Un proceso con acusado, con detención del acusado, con testigos, interrogación de los testigos, careo, investigación, defensa (más bien autodefensa), sentencia y ejecución de la sentencia. Un proceso «legal», pero un proceso legal que en ningún momento señala ninguna acusación concreta.

3.5. *Nivel religioso.*—El proceso de tortura y muerte está tomado directamente del modelo de la Pasión y Muerte de Cristo. Las reminiscencias rituales, simbólicas, místicas con sus concatenaciones erótico-mágicas son abundantes y sustentan el armazón temático en su vertiente inconsciente-lírica, así como en el proceso de subjetivación.

4. Lógica interna del texto

4.1. La lógica interna del texto está articulada en dos niveles: *a)* el ya expuesto, la puesta en escena conjunta de varios lenguajes, en teoría antagónicos, y *b)* el elemento *sadomasoquista* que atraviesa toda la temática del texto. Alrededor de estos dos ejes se desarrolla la obra

---

[6] El autor lo designa como psicólogo, cosa que podemos atribuir a una fidelidad al «esquema legal» de los procesos jurídicos o bien a un control efectuado por su propia autocensura, la censura de su inconsciente. Pero lo cierto es que, en profundidad, en la lógica interna del texto actúa como un psiquiatra. Eso sí, un psiquiatra reaccionario, represivo.

y a partir de aquí se produce su ruptura, es más, se produce su condición de obra insólita en el panorama de nuestra literatura actual.

4.2. La erótica subyacente a toda la simbología del texto, incluso a la aparentemente más inocente, la defensa implícita de la «anormalidad» como una posibilidad frustrada de libertad, son elementos que van rellenando los dos ejes centrales del texto. En este sentido podemos señalar el símbolo representado por la «rosa linfática» que no sería otra cosa que el «espíritu del poeta», encarnado o sumergido o preso en su corazón que da como fruto una rosa inmortal y linfática. La dialéctica de la rosa es una constante en la poesía moderna, utilizada hasta la saciedad y que Pérez Estrada recoge como recurso. Pero es más, nociones tales como la de *silencio,* la de *tiempo* o bien la *otroriedad* son una constante a lo largo del texto y trabajan precisamente en poner a prueba la utilización de unos recursos técnicos «nuevos».

4.3. Pero lo que, en definitiva, da al texto su carácter de validez es precisamente el hecho, ya señalado, de que el proceso de tortura, *proceso de sadomasoquismo* ahora, sea un proceso de subjetivación. A medida que el poeta se «castra» al sumergirse en su propia subjetividad «hay más muerte en ello», y esta castración está claramente propiciada por las condiciones de existencia de los escritores españoles en los últimos treinta y nueve años. Inconscientemente, a partir de su sustrato ideológico profesional y moral, Pérez Estrada ha construido la obra de su propio proceso de escritura, es más, la obra de la relación de su propio proceso de escritura con las condiciones de existencia que han posibilitado este proceso.—*ALVARO S. JOFRE (Universidad de Granada. Dept. de Literatura. Facultad de Letras. GRANADA).*

HARASZTI ZSUZSA: *A megalázás problematikája Mario Vargas Llosa regényeiben* (El problema de la humillación en las novelas de Mario Vargas Llosa). Akadémiai Kiadó. Budapest, 1977.

El primer libro dedicado en húngaro a un fenómeno de la literatura latinoamericana apareció este año con el título *El problema de la humillación en las novelas de Mario Vargas Llosa.* En la introducción la profesora Haraszti revisa y comenta los momentos más importantes de la crítica pertinente. Sin embargo, su intención no es discutir o aprobar las posiciones tomadas, sino adoptar un ángulo nuevo para

efectuar sus investigaciones. Se concentra en la problemática de la humillación, que define «como un factor concomitante de las sociedades clasistas, como un proceso, estado, correlación humana y social que resulta del empleo de cualquier combinación de métodos y medios, sean éstos violentos o no, cuyo objetivo consiste en asegurar y demostrar la sujeción y la dependencia del individuo, de una capa o clase social, en última instancia en favor de la explotación directa o indirecta de los miembros de la sociedad».

Partiendo del carácter social de la humillación, la autora demuestra cómo actúa ésta en cuatro novelas de Vargas Llosa. En *La ciudad y los perros* tenemos la humillación como principio y método de la educación, una forma de «aprendizaje» de los jóvenes para la vida adulta, quienes al salir del colegio ya están capacitados para una integración sin tropiezos al régimen prevaleciente. Las dos tentativas de oponerse a este sistema—Jaguar opta por la violencia y el profesor francés por la no-violencia—llegan a la frustración sin eliminar la humillación de los demás ni de su propia persona. Por ser el colegio un lugar de formación, la humillación se presenta en un proceso.

En *Los cachorros* el escritor parte de un estado de humillación. El joven castrado ostenta su machismo para protegerse, ofreciendo de esta manera un paradigma del latinoamericano socialmente impotente, que por no disponer de la posibilidad de un sano desarrollo de su personalidad se ve arrastrado por el machismo, falsa ilusión de adueñarse de los medios de su autorrealización.

Respecto a *La casa verde,* la profesora Haraszti examina la humillación en el proceso de proletarización de las masas indígenas. Destaca el desfase que hay entre la existencia y la conciencia de los que casi de la Edad de Piedra entran en el llamado proceso de civilización. En *La casa verde* la humillación cobra una especial fuerza por la falta de conciencia de los protagonistas, en quienes, en el mejor de los casos, irá brotando un sentimiento de insatisfacción o, en algunos casos, de compasión hacia sus compañeros de suerte.

Conversación en la catedral permite reconocer la dependencia social como factor determinante de la humillación. La dictadura de Odría —valiéndose de indirectos recursos opresores—dio como fruto gran número de personalidades de un carácter y una mentalidad torcidos. Los cuatro personajes, a los cuales se ha dedicado una especial atención, provienen de distintas capas sociales y cumplen distintas funciones. Como tales, facilitan el examen del efecto corruptor de la humillación a todos los niveles de la sociedad. La autora subraya que la humillación no se dirige unilateralmente hacia el menos culto, menos rico o menos poderoso, sino es recíproca, produciendo una complejísima red que

atrapa y corrompe a todos los estratos sociales y de la cual nadie se escapa, puesto que la humillación va acompañada por la dependencia social, por la corrupción y frustración, ocasionando un círculo vicioso. La novela ofrece un sinnúmero de variantes para la ejecución y el efecto de la humillación, determinada por las circunstancias económicas, geográficas, así como por las relaciones entre las capas sociales, entre los distintos grupos étnicos e incluso por las relaciones sexuales. La complejidad de las constelaciones humanas se refleja en la complejísima estructuración de la novela.

La autora supo encontrar un ángulo hasta ahora no tratado por los estudiosos, ampliando el significado de la humillación al revelar su doble juego, como producto y factor generador en el círculo vicioso de una sociedad trabada por su sistema de sujeciones.

En suma, nos comprueba que la humillación no es simplemente un tema de índole sociológico, sino una profunda experiencia social que, convirtiéndose en un componente literario, llega a sellar tanto la visión del mundo como la estructuración de las novelas de Mario Vargas Llosa.—*KATALIN KULIN (Universidad Eötvös Loránd de Budapest. HUNGRIA).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ALFREDO SILVA ESTRADA: *Los moradores.* Monte Avila Editores, Caracas.

Ya, en otras ocasiones lo hemos dicho, el *boom;* el bien llamado o equivocadamente llamado hecho literario producido en la narrativa sudamericana muchas veces nos ha privado de conocer la realidad de lo que está ocurriendo actualmente en Latinoamérica en poesía. La eclosión de narradores que al amparo del gran acontecimiento de algunos nombres allí surgidos y que han sido reconocido más allá de las fronteras de sus propios países ha hecho que la transmisión de la poesía nos llegue un tanto defectuosa, por no decir distorsinada en su verdadera valor.

Lo dicho nos viene a la mente al conocer este libro de poemas, *Los moradores.* Libro sustentado sobre una auténtica significación del hecho poético, sobre una búsqueda lúcida del valor expresivo. El lenguaje que arquitectura estos poemas rehúye el hallazgo fácil, procurando calar en el centro vital del vocablo, haciéndolo partícipe y a la vez elemento

indagador del hecho vivencial. Se nos hace imprescindible citar en esta oportunidad las palabras de Fernand Verhesen con que presenta este libro del poeta venezolano Alfredo Silva Estrada: «Una extremada sensibilidad expresada con suma discreción, sobre todo en esos moradores que evocan, por encima de la muerte, la presencia del padre y de la madre del poeta, es tanto más emocionante cuanto que se ejerce a través de un lenguaje de una gran densidad, radicalmente despojado de adornos y restituido a sus más secretas vibraciones». El reproducir estas palabras no es un juego gratuito, sino la necesidad de poner de manifiesto algo que hubiésemos querido decir, pero que lo hallamos expresado con una claridad verdaderamente acorde con lo que este libro encierra en sus poemas.

Alfredo Silva Estrada en su libro nos entrega un aspecto significativo del actual momento poético de la poesía venezolana del que tan pocos antecedentes nos llegan por el momento. Nacido en Caracas el año 1933, Silva Estrada realizó cursos de Filosofía en la Universidad Central de Venezuela. Más tarde se trasladó a París, donde hizo estudios en la Sorbona. Entre sus preocupaciones se halla la de ser un riguroso traductor de la poesía italiana y francesa, de la que ha publicado numerosos trabajos.—*G. P.*

JUANA ROSA PITA: *Las cartas y las horas.* Solar Ediciones, Washington, 1977.

La autora de *Las cartas y las horas* nos muestra en este su último conjunto de poemas la acumulación de experiencias afinadas en un sentido en profundidad. No existe en estos poemas el gusto fácil por una búsqueda emocional desvinculada ni del individuo ni de los hallazgos, que desde un punto de vista estético son la presencia de la poética contemporánea.

Rosa Pita (La Habana, 1939), desde su primer libro publicado en 1976, titulado *Pan de sol* y con el cual obtuviera el Premio Provincial de Málaga (Archidona), ha ido generando su poesía en una búsqueda cada vez más llena de logros. Sin estridencias, con la mesura de una auténtica entrega, su palabra ha ido adquiriendo presencia y capacidad de síntesis emocional.

La autora de este libro pertenece, tal vez por circunstancias ajenas a su voluntad, a esa generación de poetas cubanos que han hecho su obra fuera de su patria. Esto no quiere decir que en su poesía no hallemos los condicionantes de lenguaje y expresividad que les mantiene

unidos, con unas raíces que la distancia ni los acontecimientos no han logrado alterar a la profundidad emocional que hallamos en los poetas cubanos de las últimas generaciones, tanto de los que están trabajando dentro como fuera de la Isla.

Para estos poetas que han hecho su obra fuera de la Isla es necesario—y es más, yo diría que imprescindible—tomar en consideración el hecho de que muchos de ellos salieron de su patria siendo niños, cuando aún no se habían decidido por una actitud creadora que les definiera. Tal vez esto hace que en muchos de ellos, y especialmente en esta poeta, la visión de la Isla sea una presencia viva y viviente en sus poemas.

Esta lejanía forzada, este papel de transterrados, se constituye en una fuerza que dinamiza la búsqueda, que trata de integrarse a una realidad de lenguaje y vivencias de las cuales se sienten alejados, pero jamás divorciados. En Rosa Pita se hace presencia, en repetido hacer poético, esta necesidad de unión con la realidad de su pensamiento poético.

Las cartas y las horas es un libro con indudables hallazgos que son como el inicio de una continua y renovada actitud frente a la poesía.—*G. P.*

RAUL LARRA: *Yo soy Andresito Artigas.* Colección La Honda. Casa de las Américas, Cuba, 1977.

Resulta difícil en algunos casos superar algunos resquemores y dudas con respecto al inicio de la lectura de algunos géneros literarios. El tiempo parece haberlos ido relegando a una dimensión donde habita el miedo al desencanto. En el género de la narración histórica ocurre esto. El tiempo de su esplendor ha dado nombres que parecen difíciles de superar y en la mayoría de los casos los continuadores no han logrado esa superación.

Se podría decir que la narración literaria de carácter histórico es como una zona resbaladiza donde discurre la doble vertiente de los aconteceres históricos y los hechos literarios en sí. Son ingentes los ejemplos en que el uno ha neutralizado al otro, y el resultado ha sido el decepcionante resultado de una obra carente de un verdadero significado literario; esto por un lado, y por el otro, la deformación histórica sin una raíz valedera como creación de una mística útil a los postulados propuestos.

La obra de Raúl Larra debemos reconocer que rompe los esquemas que nos habíamos trazado de antemano al iniciar su lectura. En esta

narración, basada en una figura histórica, la del indio Andresito, el hijo adoptivo de Artigas, el gran general latinoamericano, el caso es completamente diferente. En esta narración se logra una fusión poco frecuente en otros autores que han tocado el mismo género literario: el de inspiración histórica o historicista. Larra logra darnos la dimensión de una epopeya llena de una profunda humanidad y al mismo tiempo sin transgredir los valores novelísticos. Nos hace asistir a una gesta y nos reconstruye la realidad histórica de un ser que ha dado nacimiento a un mito cuyo origen se remonta a los años 1815-1819, cuando Andresito Artigas combatió con sus indomables guerrilleros la penetración militar luso-brasileña en la región del Plata.

La obra de Raúl Larra tendremos que reconocer que es de una amplia gama de preocupaciones estéticas. Ha cultivado con notables aciertos campos como la crítica, el ensayo y la biografía. Entre sus novelas podemos mencionar aquí *Encuentro en la noche* (1949), *Sin tregua* (1953) y *Le decían el Rulo* (1956). En el género de la biografía merece una especial mención *Erlt, el torturado,* donde analiza con una gran profundidad la obra y la vida del gran escritor argentino. Raúl Larra se dio a conocer en el año 1947 con su novela *Chan Chaco,* que le mostró como uno de los escritores más interesantes dentro del panorama de las letras latinoamericanas de hoy.—*G. P.*

Cuadernos del Guayas. Organo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, número 44. 1977.

Resulta muchas veces difícil valorar en todo su contenido el material que se encierra en publicaciones de la naturaleza de *Cuadernos del Guayas.* La dificultad estriba en que en muchas ocasiones estos materiales son referentes y apoyados en trabajos de cátedra; otros, por el contrario, son trabajos que se hallan avalados por la investigación sobre temas más amplios, de los cuales unos cuantos fragmentos no logran dar la dimensión real de la importancia que tienen los trabajos a que pertenecen.

Dentro de esta problemática es dable el hallazgo real, tal es el caso que se desprende de la lectura de este número de *Cuadernos del Guayas.* En este volumen nos encontramos con trabajos de indudable interés que superarían con mucho a otros publicados en volumen. Muchos de los trabajos aquí publicados obedecen a una temática concreta y amplia en su proyección; otros, por el contrario, son trabajos sobre fuen-

tes documentales que contribuyen a un mayor conocimiento de la realidad histórica.

El volumen se halla dividido en varios apartados: Ensayo, Plástica, Poesía y Ficción. En la sección Ensayo merece la pena destacarse los trabajos: «Variaciones sobre la poesía. Espacio y tiempo en la poesía de Sabat Ercasty» y «Resonancia universal de la poesía de Jorge Carrera Andrade», debidos, respectivamente, a Leopoldo Benítez Vinueza y J. Enrique Ojeda.

Otro trabajo que debe ser mencionado es el debido al doctor Jorge W. Villacres Moscosos, titulado «Las fuentes documentales de la Historia ecuatoriana en los archivos extranjeros».

Sería una tarea por demás inútil dar aquí una referencia total de los trabajos que incluyen este número de *Guadernos del Guayas,* ya que esto no lograría dar una imagen verdadera del valor que estos trabajos encierran. Tendremos que limitarnos solamente a sugerir la importancia de estos trabajos, muchos de los cuales se hacen merecedores a una estimación más reposada.

Nos tendremos que contentar con decir en esta ocasión que el material que encierra este volumen es de un incuestionable valor para el conocimiento poético e histórico del desarrollo de la expresión en Sudamérica.—*G. P.*

HAROLD ALVARADO TENORIO: *En el valle del mundo.* Pliegos, Departamento de Publicaciones de la Universidad del Valle, Colombia, 1977.

Convendría iniciar esta breve reseña con las palabras de Umberto Valverde sobre la poesía de Alvarado Tenorio, y esto no por facilidad, sino porque pensamos que nos pueden dar una medida rigurosa sobre la poesía de este joven poeta colombiano: «La poesía de Alvarado Tenorio está asignada por la cultura de su tiempo, tal vez por esto en algunos de sus poemas anteriores había un exceso de cultismo, el cual ha pulido con mesura. Este riesgo es necesario correrlo porque de lo contrario se caería fácilmente en la espontaneidad pura, en el desierto de las ideas y el desconocimiento del oficio».

Estas palabras de Valverde son dilucidadoras para poder adentrarnos en la poesía de Alvarado Tenorio, en los poemas que componen este breve libro, no por breve carente de un auténtico valor poético. En estos poemas nos encontramos ante una voz de rigurosidad expresiva poco frecuente. Pero esto no es sino una de las cualidades que

aquí se encierran, ya que desprovistas de una real forma de penetrar en la densidad de la palabra solamente serían la búsqueda unilateral de una realidad que podría ser hasta definida como extrapoética. Alvarado Tenorio trasciende lo puramente circunstancial del motivo poético para dotarlo de una autonomía cargada de sentido y realidad humana: aquí el hombre está presente.

La labor de este poeta ni es breve ni es escasa; por el contrario, su labor ha sido una búsqueda sostenida y continuada hasta lograr su capacidad expresiva. Fuera de su trabajo poético ha ejercido el comentario y la crítica en una serie de publicaciones de su país, Colombia, y el extranjero. En el aspecto crítico su labor se halla avalada por una preocupación constante sobre el fenómeno poético desde una serie de ángulos.

Licenciado en Letras en la Universidad del Valle y doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid en 1972. En 1973 se dio a conocer con su primer libro *Pensamientos de un hombre llegado del invierno*. En sus trabajos críticos y antológicos podemos mencionar *Doce poetas jóvenes colombianos* (Caracas). En la actualidad es columnista del diario *El Pueblo* y profesor titular de la cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Nariño, Colombia.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º B. MADRID-16).*

INDICES DEL TERCER TRIMESTRE DE 1977

NUMERO 325 (JULIO 1977)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

NUM. 326/27 (AGOSTO-SEPTIEMBRE 77)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográficas:

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPÁNICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

CENTRO IBEROAMERICANO DE COOPERACION

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (288)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	1.750	22,50
Dos años	3.500	45
Ejemplar suelto	150	2
Ejemplar doble	300	4
Ejemplar triple	450	6

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.....

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.